Sept chansons

Léo Ferré

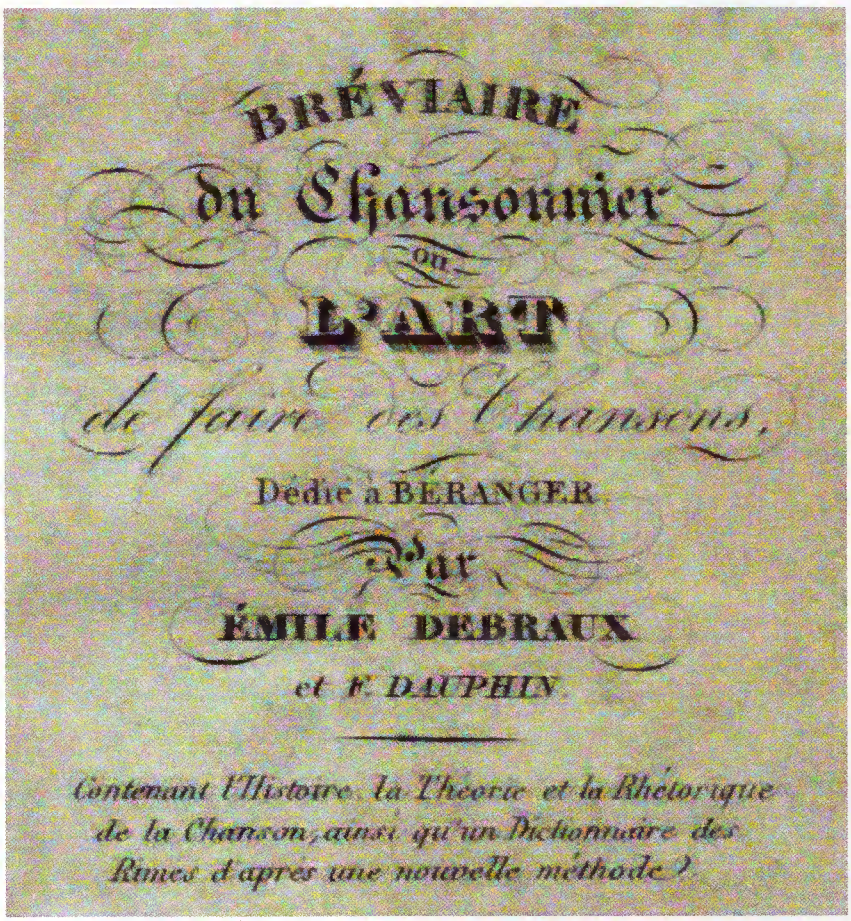
Le bourdon

Le timbre

SCÉRÉN [CNDP]

baccalauréat musique

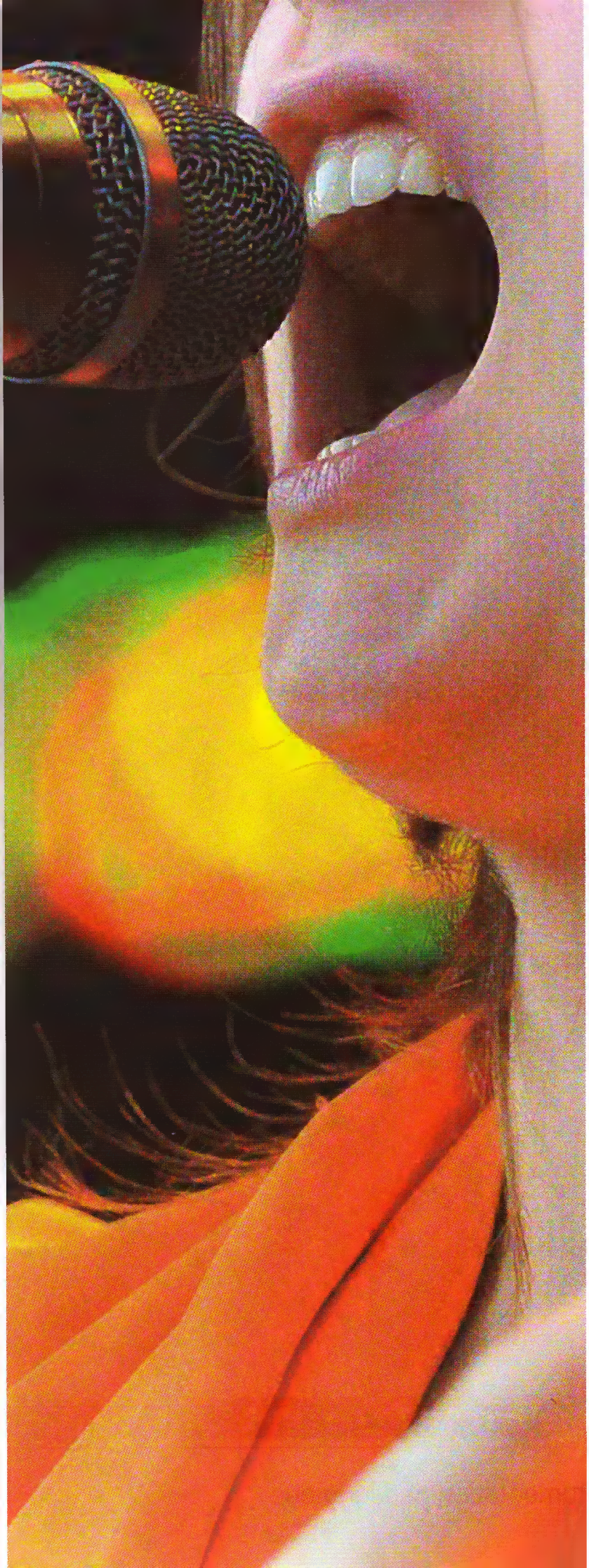
Sept chansons



Dirigé par Vincent Maestracci

baccalauréat | musique

Centre national de documentation pédagogique



Remerciements :
Le CNDP remercie très chaleureusement Serge Hureau, directeur du Hall de la Chanson, et son équipe (notamment Constantin Deliyannis, Guillaume Facon) sans le précieux engagement desquels cette brochure ainsi que le dossier en ligne n'auraient pu voir le jour.

Couverture :
- Léo Ferré. © Francis Vernhet.
- Camille. © Francis Vernhet.
- Pierre Jean de Béranger.

4e de couverture : Page de titre de *La Clé du Caveau*, 3e édition.

Page de titre : É. Debraux, F. Dauphin, *Bréviaire du chansonnier*, 1830.

Page 2 (ci-contre) : Camille. © Francis Vernhet.

Page 6 : Photomontage : Léo Ferré. © Francis Vernhet. Manuscrit de *Avec le temps* de Léo Ferré. Publié avec l'autorisation des Nouvelles Éditions Méridian, Paris, France et des Éditions La Mémoire et la Mer, Monte-Carlo.

Page 28 : Photomontage : Camille. © Francis Vernhet. Auvergne. Joueur de musette. © Roger-Viollet.

Page 52 : Dessin de Trimolet (détail) illustrant la chanson d'Émile Debraux *Fanfan la tulipe*. *In* Théophile Dumersan, *Chants et chansons populaires de la France*, éditeur Delloye, 1847.

Pilotage et coordination :
Vincent Maestracci, inspecteur général de l'Éducation nationale, doyen du groupe des enseignements artistiques ;
Marie Gil, responsable des Enseignements artistiques à la direction générale des Enseignements scolaires ;
Myriam Zanutto, conseillère musique au département Art et culture ;
Frédérique Lorenceau, directrice adjointe de l'édition du CNDP.
Coordination éditoriale :
Corinne Paradas et Catherine Douçot.
Édition et iconographie :
Catherine Douçot.
Relecture et correction :
Nathalie Bidart.
Maquette et mise en page :
Jacques Zahles, HEXA Graphic.

CNDP, février 2009.
ISBN : 978-2-240-02956-0
ISSN : en cours

Sommaire

05 Avant-propos

06 **Léo Ferré, un auteur, compositeur et interprète**

07 *Avec le temps* : une chanson dans la configuration classique (1971)

15 *Requiem* : de la chanson au poème symphonique (1975)

23 *Green* de Paul Verlaine et Léo Ferré (1964)

28 **Une technique entre tradition et modernité : le bourdon**

29 Les « musiques à bourdon » ou la fascination d'un mirage

41 Une chanson interprétée sur bourdon : *La Pluie tombe sur nous*

46 Camille : *Quand je marche*

52 **Un procédé au service de la transmission orale : le timbre**

53 La chanson sur timbre

68 Deux chansons sur le timbre *Daignez m'épargner le reste* : *La Liberté des nègres, Les Cinq Étages*

75 Entre citation et variation : de l'utilisation de mélodies populaires dans la musique de Claude Debussy

79 Bibliographie

80 Sitographie, discographie

© Albert Harlingue / Roger-Viollet.

Concert de la Rapée, par L. Lecomte. Lithographie de Delpech. Paris, B.N.F.

Avant-**propos**

La chanson est un genre à part. Pour qui observe son actualité contemporaine, voire quotidienne, force est de constater que son histoire multiséculaire est loin d'avoir épuisé sa veine.

Si elle s'est longtemps située à un carrefour original entre poésie et musique, elle associe aujourd'hui comme jamais les arts de la représentation. La chanson est un « spectacle vivant », et beaucoup s'attachent à y faire revivre son très riche passé. En proportion du développement considérable des technologies de la diffusion, les médias populaires se l'approprient volontiers, privilégiant alors sa plus récente actualité. Portée par le *show business* et le *star system*, elle témoigne d'un mouvement commencé il y a plus d'un siècle avec la création des sociétés de perception des droits d'auteur (de là naissent les premiers auteurs-compositeurs-interprètes). Enfin, la chanson est aujourd'hui extrêmement diverse dans ses formes, sujets, esthétiques, langages, références..., dans ses réussites ou ses échecs. Dans tous les cas, elle est Art, c'est-à-dire expression des contradictions qui font l'originalité d'une époque donnée.

L'actualité plurielle de la chanson contemporaine tendrait facilement à masquer les richesses et les significations portées par son patrimoine. Prenons le *timbre* : en l'absence de média de masse, l'information devait se diffuser sur support oral facilement mémorisable. Les *timbres* avaient alors cette fonction, portant indifféremment cantique, point de vue politique, narration d'un fait divers, portrait plus ou moins flatteur d'un personnage d'actualité. Le *timbre* comme paradigme d'une presse avant l'électricité ! Le *bourdon*, quant à lui, pourrait se comprendre de façon quasiment identique : figure musicale objective certes, mais présence récurrente dans les musiques populaires qui semble en faciliter l'accès et donc la mémoire.

Et dans tous les cas, que de trésors enfouis que ce programme du baccalauréat nous permet d'exhumer ! Car ce qui frappe, en redécouvrant ces « petites formes », c'est combien la concision de leurs propos en préserve leur pertinence aujourd'hui. Il ne suffit plus alors que des interprètes inspirés se les approprient et nous avons là des « tubes » potentiels à faire pâlir bien des auteurs-compositeurs d'aujourd'hui.

Aux côtés de la *Symphonie Jupiter* de Mozart et de *La Mort aux trousses* d'Alfred Hitchcock et Bernard Hermann, le programme limitatif musique pour les sessions 2009 et 2010 du baccalauréat propose un ensemble de sept chansons, chacune choisie pour engager l'élève et le candidat à considérer la chanson pour ce qu'elle est : porte-voix et témoin attentif des contextes sociaux, politiques, artistiques et esthétiques qui président à son existence.

Cette nouvelle livraison de la collection « baccalauréat – musique » du CNDP propose un ensemble d'articles réalisés au départ de ce programme. Certains parcourent l'histoire du genre en donnant la profondeur requise à l'écoute critique des chansons de référence ; d'autres s'attachent davantage aux hommes et aux femmes artistes et à chacune des chansons qui composent ce corpus. Tous engagent à l'écoute de très nombreuses autres chansons que l'on gagnera toujours à découvrir.

Ce document a été réalisé avec l'appui indispensable du *Hall de la Chanson*, centre national du patrimoine de la chanson. L'engagement de son équipe a permis de mobiliser sur un tel projet documentaire des auteurs de référence qui, au fil des articles – et des écoutes qui doivent les éclairer – vous apporteront une connaissance et une approche nouvelles de cette alchimie particulière que l'on appelle, depuis des siècles, chanson.

Serge Hureau, directeur du Hall de la Chanson,
Vincent Maestracci, inspecteur général de l'Éducation nationale.

Léo Ferré, un auteur, compositeur et interprète

07 ***Avec le temps*** : une chanson dans la configuration classique (1971)

15 ***Requiem*** : de la chanson au poème symphonique (1975)

23 ***Green*** de Paul Verlaine et Léo Ferré (1964)

Peut-on dire des œuvres de Léo Ferré (1916-1993) qu'il s'agit de chansons ? Si l'on pense à *Jolie Môme*, au *Bateau espagnol*, à *Monsieur William*, sans aucun doute. Mais si l'on écoute *Et... Basta ! Love, La Mort des Loups, Muss es sein*, on n'est plus sûr de rien. Certes les disques de l'artiste sont classés, dans les bacs de vente, à l'enseigne « Chansons et Variétés françaises ». Est-ce pour autant qu'il n'a écrit que des chansons ?
Léo Ferré est de ceux dont on ne peut enfermer l'activité artistique dans une définition qui rendrait compte de l'intégralité du personnage. Il est poète, écrivain, mais aussi chanteur, musicien, compositeur, orchestrateur, chef d'orchestre. Trois aspects sont abordés ici à travers trois pièces différentes.
L'approche sera résolument musicale, non seulement parce que les trois pièces choisies font partie de l'option musique du baccalauréat 2009, mais parce que c'est une façon d'entrer en intelligence avec l'artiste que lui-même aurait probablement revendiquée si on lui avait demandé son avis.

Gérard AUTHELAIN.

Avec le temps : une chanson dans la **configuration classique** (1971)

par Gérard AUTHELAIN, docteur en musicologie, directeur de la Plate-forme interrégionale pour le développement culturel.

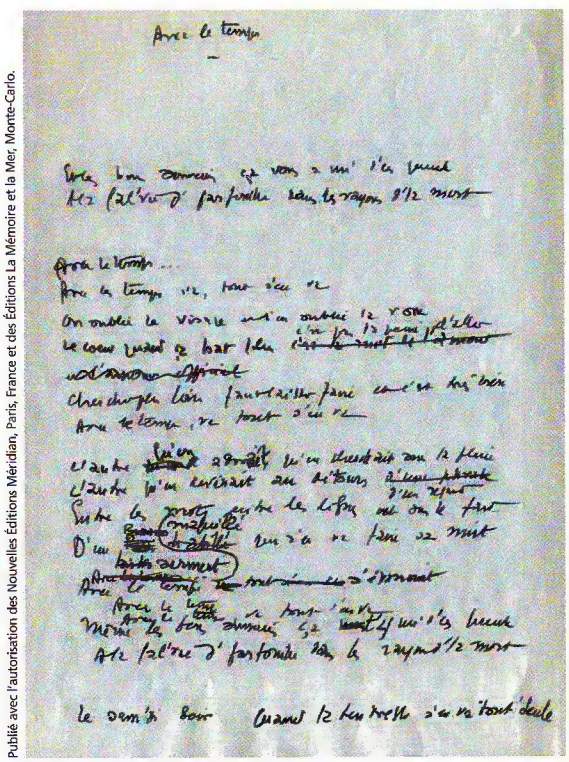
Un texte composé selon « une forme chanson »

Ce qui détermine ici l'appellation « chanson », outre sa durée de l'ordre des trois minutes, bien avant que le format des disques 78 tours l'ait imposée sur le plan industriel, c'est une façon de créer une mélodie qui se répète de façon identique sur des strophes s'articulant ou non sur un refrain.
Trois grandes strophes ici, chantées sur le même parcours mélodique, repérées pour la facilité de l'analyse selon les codes A, B et C. Elles se divisent elles-mêmes en deux parties, la seconde partie étant alors dénommée A', B' et C'. Les vers sont écrits sous forme d'alexandrins : on voit toutefois qu'ils sont destinés à être chantés, les syllabes muettes étant, selon les besoins de la scansion, occultées ou prononcées, ce qui marque une première différence avec une écriture strictement poétique où l'on ne s'octroierait pas cette licence d'élisions :

Le cœur, quand ça bat plus, c'est pas la pein'(e) d'aller...
L'autre qu'on adorait, qu'on cherchait sous la pluie...
Mêm(e) les plus chouett'(e)s souv'(e)nirs ça t'a un'(e) de ces gueules
À la Gal'(e)rie j'(e)Farfouille dans les rayons d'(e)la mort
Devant quoi l'on s'(e)traînait comme traînent les chiens...

Pas de refrain ici, encore que, pour reprendre la typologie de Maria Spyropoulou Leclanché[1], on peut considérer que la reprise de la formule « Avec le temps, avec le temps, va, tout s'en va » au début de chaque strophe A, B, C et demi-strophe A', B', C', fait partie de ce qu'elle appelle « le refrain intégré épistrophique », assimilé à l'anaphore[2].
On pourrait également considérer comme « un refrain intégré antépiphorique[3] » tronqué, le vers qui clôt chaque grande strophe :

Avec le temps tout s'évanouit
Avec le temps, va, tout va bien
Avec le temps, on n'aime plus.



Publié avec l'autorisation des Nouvelles Éditions Méridian, Paris, France et des Éditions La Mémoire et la Mer, Monte-Carlo.

Manuscrit de *Avec le temps* de Léo Ferré.

1. Maria Spyropoulo Leclanche, *Le Refrain dans la chanson française*, PULIM, 1998, p. 23. Voir également Michel Arbatz, *Le Moulin du parolier*, Éd. Jean-Pierre Huguet, 2001.
2. Répétition d'un mot ou d'une formule invariants en tête d'un groupement de phrases pour obtenir un phénomène d'insistance et de renforcement.
3. Répétition de la même formule au début et à la fin d'une période.

Ainsi la structure est aisément perceptible. Le graphique ci-contre (Exemple 1) en donne une transcription visuelle montrant que le texte a été composé avec la contrainte de se conformer à un choix musical et, en même temps, la mesure musicale doit s'adapter aux impératifs du texte. Si l'on regarde en effet la partition, on voit que la mélodie est mesurée à quatre temps (symbolisé par le rectangle) mais doit se réduire ponctuellement à une mesure à trois temps, en fonction du texte (symbolisé par un triangle).

Avec le temps

(A) Avec le temps…
Avec le temps, va, tout s'en va
On oublie le visage et l'on oublie la voix
Le cœur, quand ça bat plus, c'est pas la peine d'aller
Chercher plus loin, faut laisser faire et c'est très bien

(A') Avec le temps…
Avec le temps, va, tout s'en va
L'autre qu'on adorait, qu'on cherchait sous la pluie
L'autre qu'on devinait au détour d'un regard
Entre les mots, entre les lignes et sous le fard
D'un serment maquillé qui s'en va faire sa nuit
Avec le temps tout s'évanouit

(B) Avec le temps…
Avec le temps, va, tout s'en va
Mêm' les plus chouett's souv'nirs ça t'a un' de ces gueules
À la Gal'rie j'Farfouille dans les rayons d'la mort
Le samedi soir quand la tendresse s'en va tout' seule

(B') Avec le temps…
Avec le temps, va, tout s'en va
L'autre à qui l'on croyait pour un rhume, pour un rien
L'autre à qui l'on donnait du vent et des bijoux
Pour qui l'on eût vendu son âme pour quelques sous
Devant quoi l'on s'traînait comme traînent les chiens
Avec le temps, va, tout va bien

(C) Avec le temps…
Avec le temps, va, tout s'en va
On oublie les passions et l'on oublie les voix
Qui vous disaient tout bas les mots des pauvres gens
Ne rentre pas trop tard, surtout ne prends pas froid

(C') Avec le temps…
Avec le temps, va, tout s'en va
Et l'on se sent blanchi comme un cheval fourbu
Et l'on se sent glacé dans un lit de hasard
Et l'on se sent tout seul peut-être mais peinard
Et l'on se sent floué par les années perdues
Alors vraiment
Avec le temps, on n'aime plus

Publié avec l'autorisation des Nouvelles Éditions Méridian, Paris, France et des Éditions La Mémoire et la Mer, Monte-Carlo.

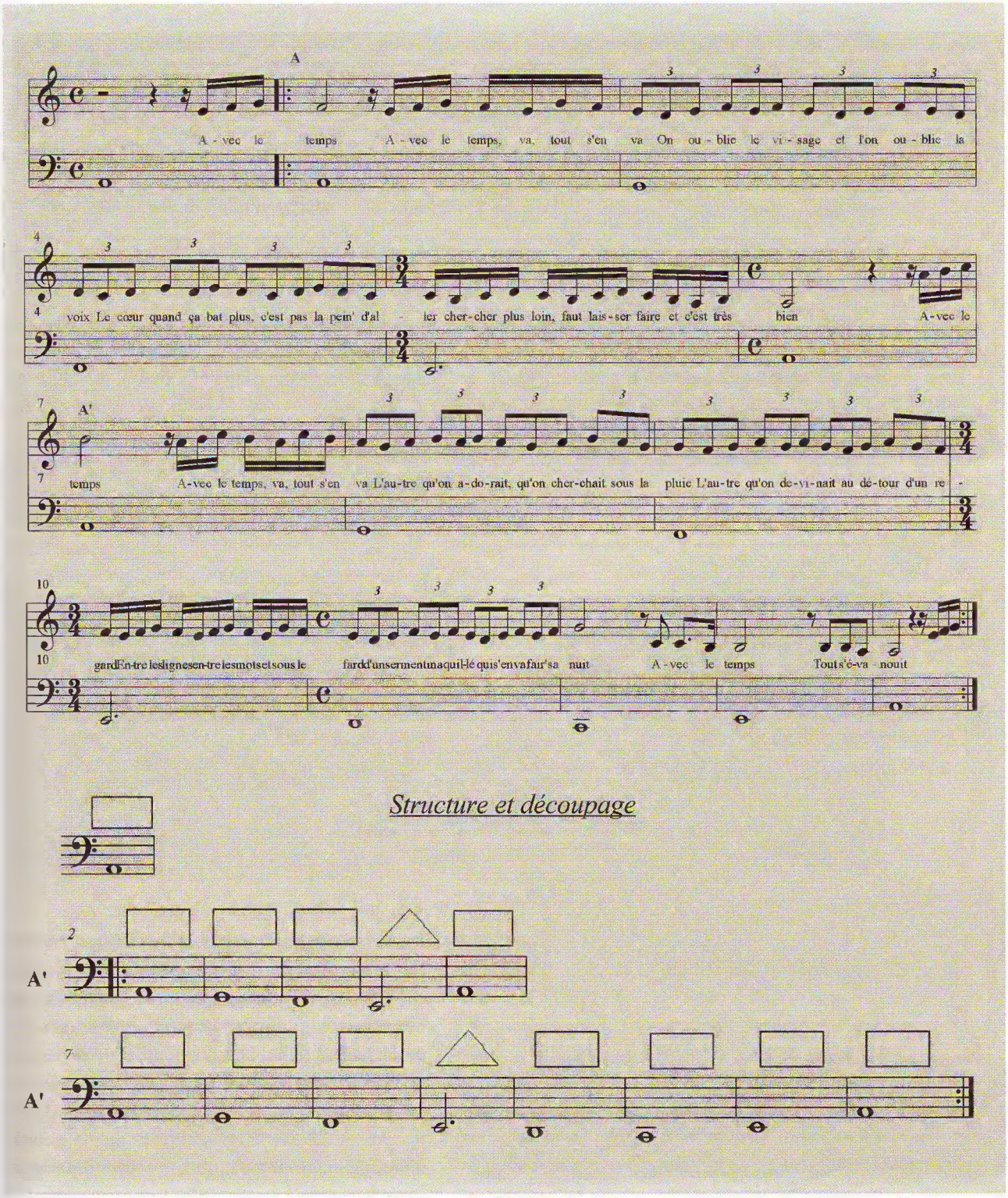
Léo Ferré, *Avec le temps*, 1971.

La partition : un aide-mémoire

Il faut avant tout dissiper un malentendu : lorsque l'on regarde la partition d'une chanson, il ne faut pas la considérer de la même manière que celle d'un lied ou d'une mélodie de l'époque romantique. L'interprète, que ce soit le compositeur ou un autre chanteur, n'exécute jamais exactement ce qui est écrit. Les doubles croches sont parfois ralenties ou au contraire accélérées, les notes qui devraient tomber sur le temps sont parfois anticipées, voire retardées, les hauteurs peuvent être modifiées, jusqu'à devenir même quasiment parlées. Allons plus loin : si l'on exécutait une chanson avec la rigueur solfégique requise pour un examen de conservatoire, il y a de fortes chances que l'on n'y retrouverait pas grand-chose de l'esprit voulu par son créateur. Dans le cas présent, la partition répond à une autre fonction.

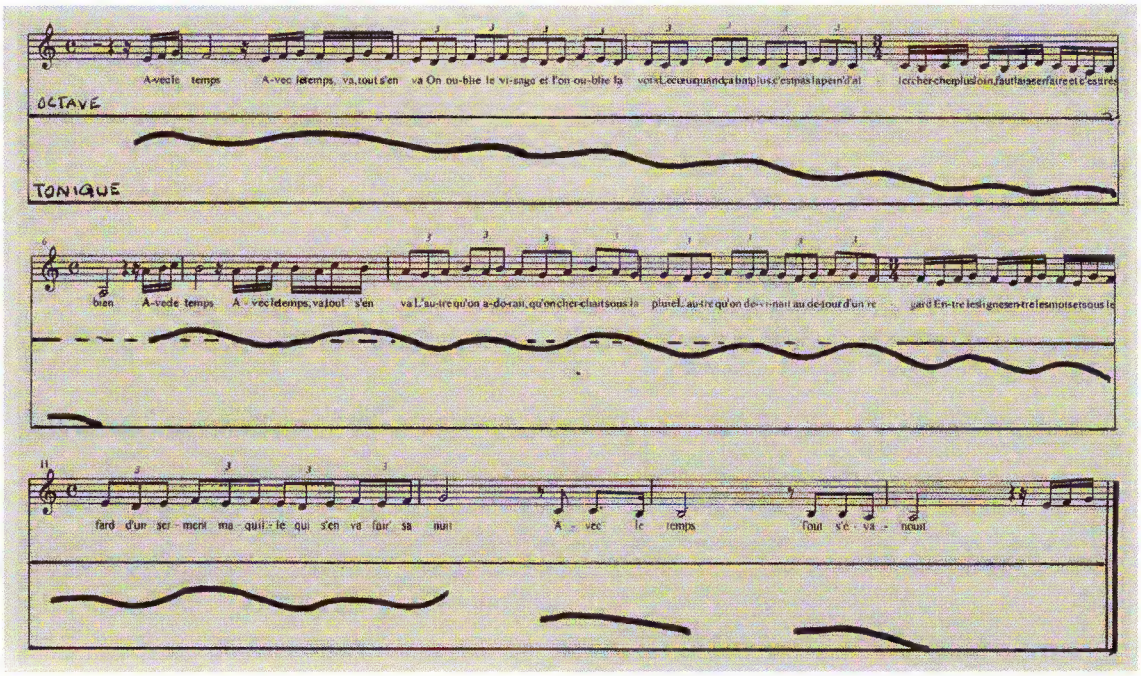
Cela revient tout simplement à dire que la chanson fait partie de la tradition orale et non de la tradition écrite. La partition, dans ces conditions, est un aide-mémoire, une indication, comme cela existe pour les musiques arabo-andalouses ou pour les musiques traditionnelles européennes. Ce qui ne signifie pas que l'accompagnateur, pianiste ou ensemble orchestral, est autorisé à faire n'importe quoi, ni surtout se permettre de sortir de la rigueur métrique : au contraire, c'est en raison de sa solidité en matière de *tempo* que l'interprète peut s'autoriser une part de liberté qui est l'expression même de sa personnalité et de ses sentiments.

Léo Ferré, comme tous les chanteurs, se situe pleinement dans cette visée. Cela ne conduit pas à considérer que la partition est inutile : elle donne les repères nécessaires pour comprendre en quel esprit a été organisée l'articulation entre un texte, une ligne mélodique et un support harmonique. Autrement dit, elle donne de précieuses indications sur les rapports qui s'instaurent entre la phrase musicale et la phrase textuelle. L'arsenal des croches poin-

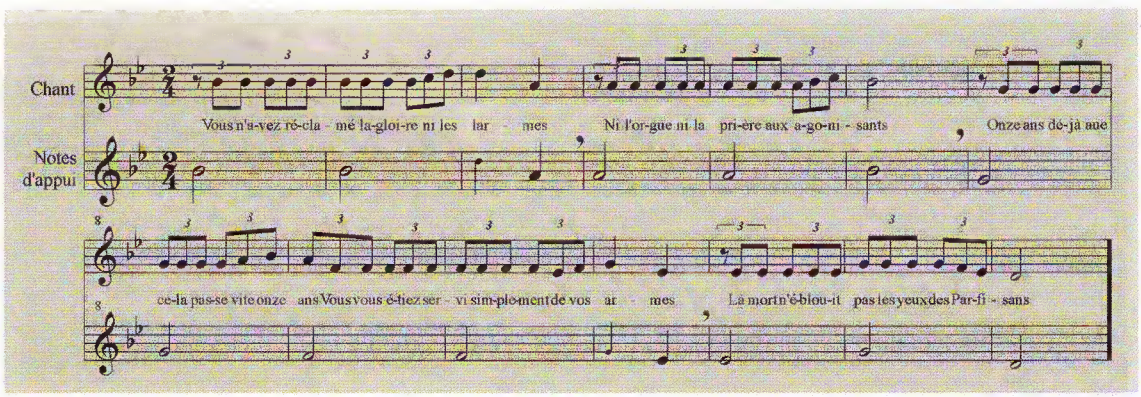


Exemple 1.

tées, des notes liées, des changements de mesure, des doubles ou triples croches est une façon de concilier cette exigence d'une ligne mélodique portant son phrasé, avec les contraintes d'une métrique qui s'adressera à l'orchestre mais qui n'enserrera pas pour autant le chanteur. Cette partition donne aux musiciens accompagnateurs l'ossature sur laquelle ils pourront déployer leur inventivité, et à l'interprète les éléments de structure lui servant de repères pour son chant.



Exemple 2.



Exemple 3.

Le phrasé mélodique

L'une des premières vigilances à tenir face au phrasé en matière de chanson concerne la prosodie, et notamment la concordance des temps forts de la parole avec les temps forts de la mesure musicale (Exemple 2). D'une manière générale les appuis se font, pour la langue française, sur la dernière syllabe du mot (*cf.* Lemesle[4], Arbatz). Léo Ferré est irréprochable sur ce sujet, et non seulement en finale des phrases, mais également à l'intérieur des alexandrins. Il le manifeste jusque dans la partition, alors que certaines transcriptions livrées dans les éditions commerciales n'ont pas cette rigueur et s'accordent la licence d'écrire des syllabes muettes sur des temps forts que les interprètes rétablissent heureusement à la place normale[5]…

Une bonne manière d'aborder l'étude de la mélodie chez Léo Ferré est de voir comment il organise son discours par rapport à la tonalité générale de la pièce. *Avec le temps* est une chanson en tonalité de *la* mineur. Or le compositeur n'atteint la tonique qu'à la fin de chaque strophe et chaque demi-strophe. Auparavant, partant de la quinte pour le début de la strophe (A) et de l'octave supérieure pour la seconde partie (A'), il opère un certain nombre de circonvolutions descendantes qui l'amènent progressivement sur cette tonique finale. Si l'on transforme l'écriture solfégique en graphismes, on a ainsi une ligne qui révèle assez bien la fuite du temps jusqu'à l'évanouissement (tout s'évanouit), l'accomplissement (tout va bien), l'échec (on n'aime plus).

4. Claude Lemesle, *L'Art d'écrire une chanson*, Eyrolles, 2008.

5. *Cf.* l'exemple donné dans le document « Les Enfants de la Zique 2003-2004 : tranches de vie », p. 57.

Signalons au passage que cet effort de représentation graphique conforte sa légitimité avec la belle formule de Voltaire : « L'écriture est la peinture de la voix[6] ».

Le style mélodique

Ce type d'écriture n'est pas spécifique à *Avec le temps*, mais se retrouve dans d'autres chansons, au point de faire partie de ce qui fait la signature « Ferré ». On pourra consulter ci-contre quelques exemples où l'on observe le même mouvement descendant articulé sur une quinte et parfois même sur une octave comme dans cet extrait de *L'Affiche rouge* (Exemple 3).

Il faut néanmoins se garder d'interprétations précipitées sur le sens de ce phénomène que l'on pourrait hâtivement qualifier d'atmosphère tragique, pessimisme, désespoir, etc., sous prétexte que la mélodie, plutôt que de prendre son envol dans les hauteurs de la gamme, s'effondre de degré en degré dans les régions graves de la voix. Pas plus que les tonalités mineures ne sont immanquablement liées à la tristesse (alors que le majeur serait signe de vitalité et d'optimisme), la courbe ascendante ou descendante ne peut donner des critères absolus d'entendement. Tout au plus peut-elle fournir des indications, mais nécessairement polysémiques : ce peut être un accès au repos, au sommeil, à la mort, à la sérénité, au dépouillement, à la méditation, le tragique ou le pessimisme n'étant qu'un des aspects possibles parmi d'autres.

L'accompagnement instrumental

Dès l'entrée de jeu du piano, les auditeurs reconnaissent la chanson. Dans les récitals de l'artiste, ou à la radio lorsque la chanson vient par surprise, aucune hésitation n'est possible : dès les premières notes, ces arpèges descendants sur une tonalité mineure et débutant sur la 7e mineure de l'accord de tonalité (*la* mineur) sont la propriété inaliénable de la chanson. Aucun compositeur n'oserait, sans commettre un affront de lèse-majesté, reprendre la même introduction. L'intérêt est que cette cellule composée sur trois notes est dupliquée pendant toute l'œuvre, *ne varietur*, hormis la hauteur : une telle insistance ne peut passer inaperçue, et donne ainsi au piano une place de choix dans la portée signifiante de l'œuvre (Exemple 4).

La seconde caractéristique très « ferréenne » est que cette descente arpégée va se prolonger jusqu'au moment où, de degré en degré, en partant du 7e (*sol*), elle rejoindra la tonique (*la*). Qui plus est, ce qui se passe pour la première partie de la strophe (A) se reproduit pour la seconde (A'), en commençant cette fois sur la 9e (*si*), ce qui lui fera deux degrés de plus à parcourir, mais le texte comporte deux vers supplémentaires… (Exemple 5).

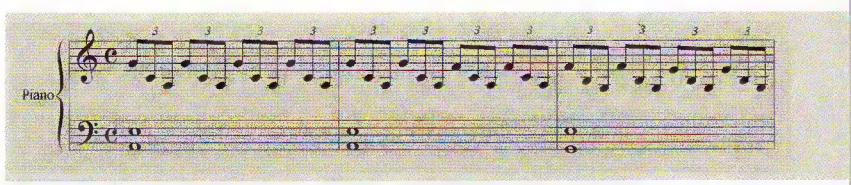
La troisième caractéristique enfin concerne la façon dont sont conçus ces arpèges pour descendre leurs degrés successifs. Pour amorcer le changement, une ou deux notes restent toujours permanentes, pendant que l'autre (ou deux autres) tentent l'échappée vers la tonalité inférieure, en attendant de se laisser rejoindre par celle ou celles restées en suspens (Exemple 6).

Le retard est l'une des formes souvent utilisées en musique dite classique, mais généralement de façon moins systématique. Du coup, l'insistance mise ici sur le procédé apporte la confirmation d'un processus que l'on ressent comme inexorable. Répété sur trois strophes, aucune issue n'est possible :

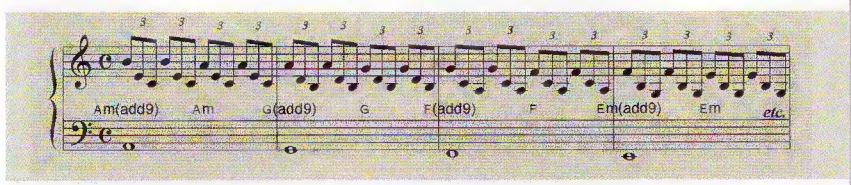
Avec le temps, on n'aime plus.

La trompette ou le violon, eux aussi, participent à cette descente vers l'implacable : mais au lieu de suivre le piano, ils s'accrochent à la note supérieure en brodant autour d'elle pour la rejoindre de degré

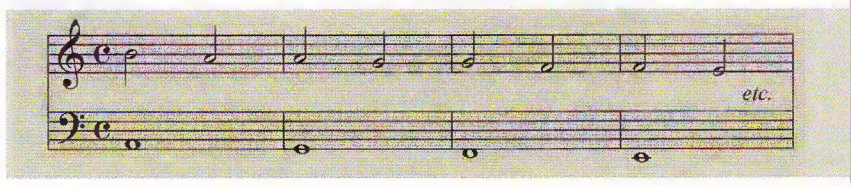
6. Cité par Pierre Milza dans *Voltaire*, Perrin, 2007, p. 414.



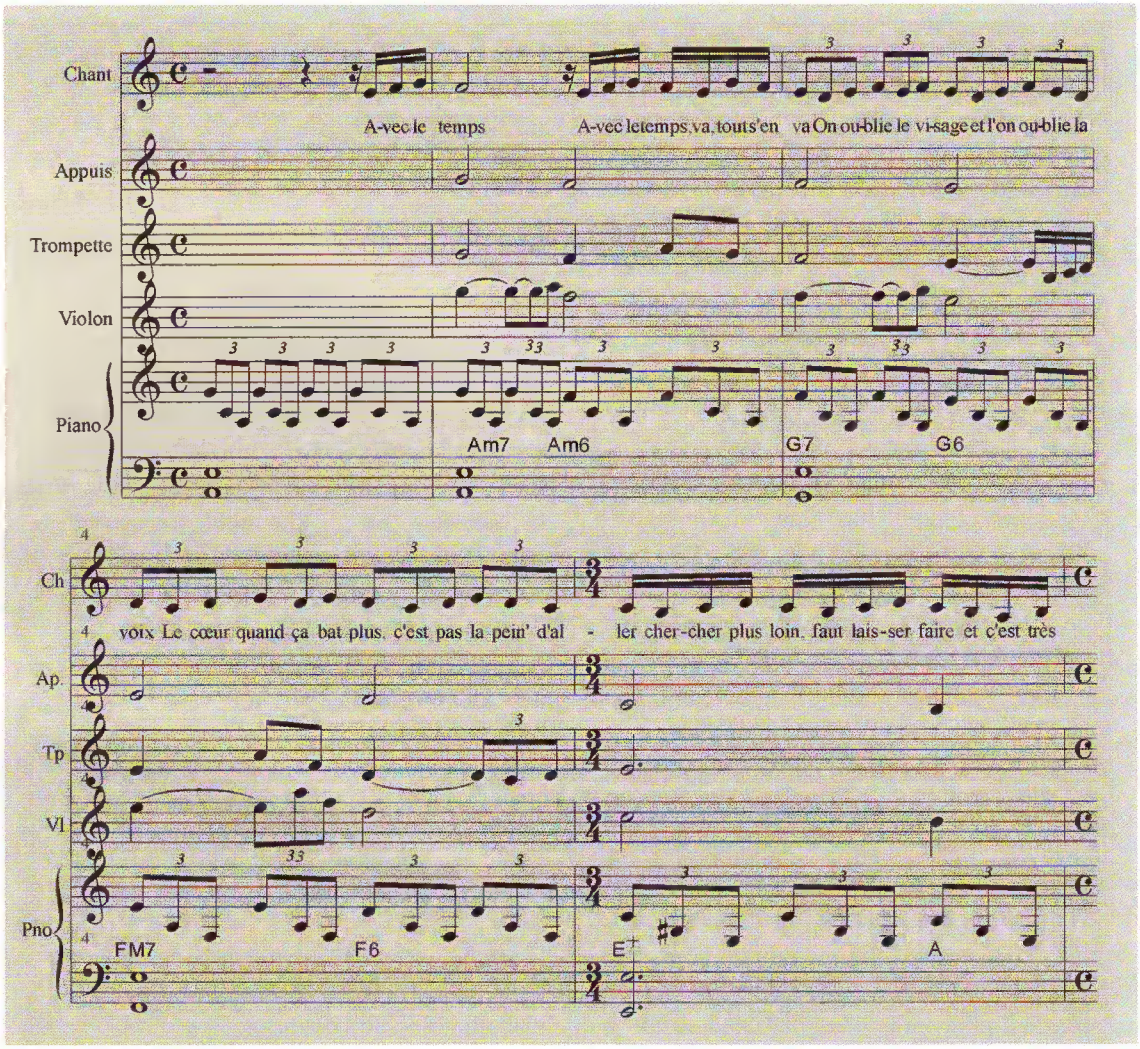
Exemple 4.



Exemple 5.



Exemple 6.

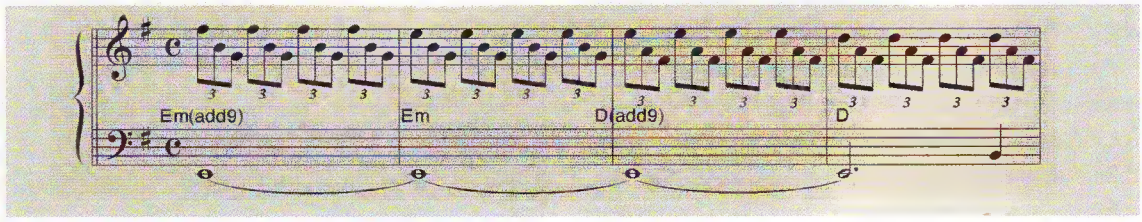


Exemple 7.

en degré comme par jeu : je résiste, j'y vais, j'hésite, je te suis, et de toute façon je connais le tracé…
Ont été relevés, dans l'extrait ci-dessus, le jeu de la trompette (2e strophe) et du violon (3e strophe), avec la mention des appuis confirmant les retards précédemment signalés (Exemple 7).

La griffe d'un compositeur

On a vu que la mélodie descendante repérable dans *Avec le temps* n'était pas un fait isolé chez Léo Ferré. Il en va de même avec l'accompagnement instrumental. Il y a d'autres chansons qui reprennent la même écriture, et notamment celle d'arpèges descendants, selon une gamme mineure, en utilisant le système des retards avec la 9e ou la 7e. L'un des exemples les plus frappants est celui d'une autre célèbre chanson de l'artiste : *La Mémoire et la Mer* (Exemple 8).
À partir du moment où une écriture musicale n'est plus un fait isolé, mais devient pratique discernable en plusieurs situations, l'on peut en déduire raison-



Exemple 8.

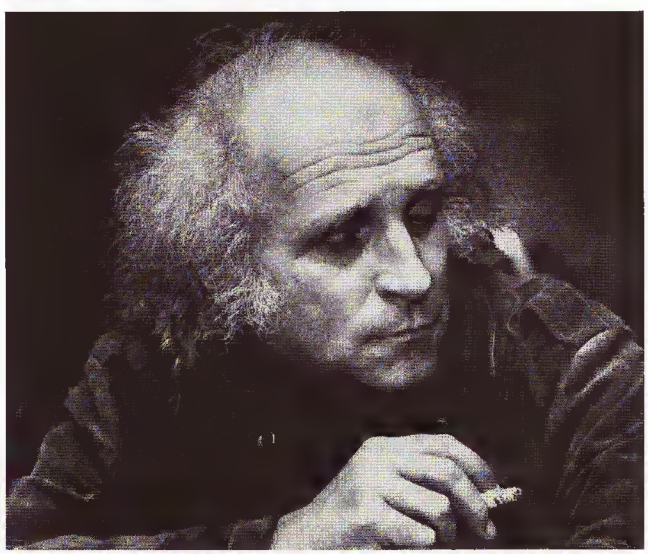
Couverture du disque *Avec Léo !* Les artistes contemporains chantent Ferré.
(Création graphique : Ich & Kar. Avec l'aimable autorisation de Barclay, un label Universal Music).

nablement que l'intention corrobore une visée précise. L'une des premières tâches du commentateur est d'apposer le mot qui soit le plus « clinique », quitte à laisser ce mot résonner chez le lecteur sur toute la palette de ses variations sémantiques. En l'occurrence, pour *Avec le temps* et pour *La Mémoire et la Mer*, le constat le plus descriptif est que l'accompagnement comme la mélodie s'ordonnent autour d'une descente sans discontinuer vers le grave. Ce n'est pas qu'un truisme : le mot a de multiples retentissements, et chacun est libre de lui donner toute compréhension qui s'articulera sur la compréhension du texte. À partir d'un relevé qui ne s'attache qu'à décrire, les divergences de sensibilité laissent ouvert le champ des interprétations et montrent qu'une chanson n'est jamais totalement univoque, du moins quand elle est de qualité.

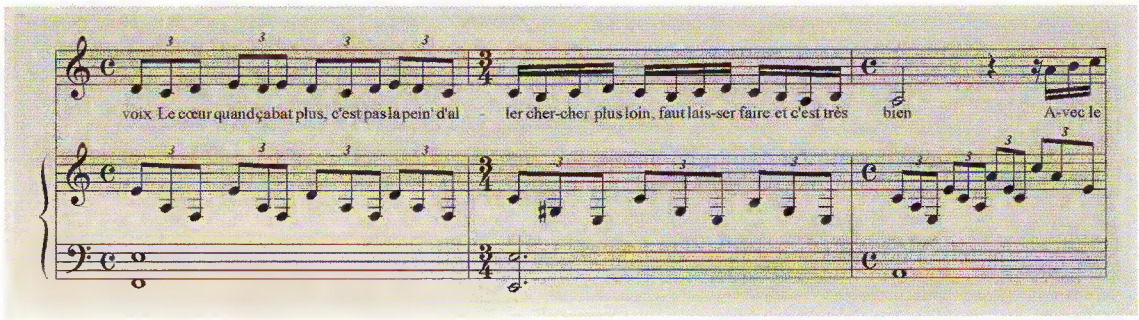
L'identité de la chanson à travers ses rééditions

La chance d'une chanson, c'est de vivre hors présence de l'artiste sur scène, et même d'être sifflée, susurrée, chantonnée dans les lieux les plus divers et par les populations les plus hétérogènes. C'est par là qu'elle gagne son ticket d'entrée dans le patrimoine vivant. Or, généralement, ce privilège s'accompagne d'autres marques de considération : notamment celui d'être réinterprétée, réarrangée, réorchestrée par l'artiste lui-même ou, plus souvent, par d'autres.

Ce qui fait qu'il s'agit bien de la même chanson et non pas d'une adaptation, c'est d'abord la permanence du texte. En second lieu, c'est la mélodie. Encore que certains interprètes n'hésitent pas à prendre quelques libertés avec le chant original. C'est ainsi le cas de Philippe Léotard qui reprend *Avec le temps*, de Léo Ferré, en parlant le texte plus qu'il ne le chante. Or, puisqu'il n'y a plus de mélodie, celle-ci est confiée à l'accompagnement orchestral, en l'occurrence un accordéon, tout en rappelant en fond d'accompagnement, par un *ostinato* de triolets, le mode de jeu arpégé du piano. De son côté, Juliette Gréco, dans une interprétation dont la durée totale excède 7 minutes (alors que la version de Léo Ferré affiche 4'22"), mêle chant original et diction sur un arrangement orchestral totalement neuf dont seules


© Patrick Ullman.

Léo Ferré lors de l'enregistrement d'*Avec le temps*, studio Barclay-Hoche, Paris, 1969.



Exemple 9.

la structure ternaire et la tonalité mineure confirment la parenté avec le modèle de référence.

La mélodie, à nouveau

On a déjà évoqué la distorsion entre le chant d'un artiste et la façon dont la mélodie est écrite sur la partition. Il est évident qu'une écriture musicale se doit de respecter une grammaire, sous peine de rendre illisibles les notations. Les musiciens également, et à plus forte raison quand ils sont plusieurs, avec l'obligation d'un jeu d'ensemble cohérent. Mais l'interprète n'est pas tenu de se plier à cette rigueur des règles, surtout s'il veut donner une couleur particulière à la phrase ou à tel mot. C'est le cas avec cette chanson, et l'un des exemples les plus frappants est de considérer les mesures 4 à 6 (Exemple 9).

À partir du moment où la première partie de la strophe demande de finir sur le temps fort d'une mesure, et où ce même texte requiert qu'il ne soit pas interrompu dans le flot, si la mesure 4 avait gardé la structure d'une mesure à 4 temps, la finale arrivait sur le 4e temps. Le compositeur, à savoir Léo Ferré, n'a pas hésité à intercaler une mesure à 3 temps pour lui permettre d'arriver en finale sur le premier temps de la mesure suivante. Les triolets qui ont servi à porter la ligne mélodique deviennent doubles croches, ce qui en théorie signifierait qu'on passe d'un chant ternaire à un chant binaire. Mais cela est uniquement pour respecter les besoins de l'écriture : 12 syllabes en triolet dans une mesure à 4 temps, 12 syllabes en doubles croches dans une mesure à 3 temps, le compte est bon, et c'est le chanteur qui arrangera son débit pendant que le piano, lui, continue inexorablement ses triolets arpégés, en en supprimant un dans la mesure 5…

Cet exemple est fort significatif de ce à quoi sont contraints les musiciens qui se chargent de transcrire, pour une partition à éditer, des musiques qui naissent de l'improvisation ou de l'oralité : l'écriture a des rigueurs nécessaires qui ne sont pas nécessairement l'indicateur exact pour une future interprétation.

C'est d'ailleurs pour cela que, lors d'un enregistrement en studio, on commence par enregistrer « la rythmique » (généralement guitare, basse, batterie), puis les instruments monodiques (cordes, cuivres, etc.) ; la voix vient en dernier sur cette plage orchestrale.

La voix

Léo Ferré a souvent interprété *Avec le temps* en récital. Il avait une façon inimitable de poser chaque mot et de donner une force irrésistible à chaque vers. Les auditeurs connaissaient ou non l'origine de ce texte, et peu leur importait : ils y retrouvaient une part de leur tragique personnel. C'est pourquoi nous n'avons pas évoqué plus tôt dans quel contexte est née cette chanson : c'est l'histoire de Léo, et nous aujourd'hui, faisons de cette chanson notre histoire. Qu'à cette époque il ait vécu la séparation avec Madeleine dans des conditions orageuses, qu'il ait cherché à régler le passif à travers de multiples chansons, dont *Avec le temps*, une page se tourne :

Avec le temps, va, tout s'en va
On oublie les passions et l'on oublie les voix
Qui vous disaient tout bas les mots des pauvres gens
Ne rentre pas trop tard, surtout ne prends pas froid

Il reste de cette page de vie une voix brisée, rageuse, noire…

Et l'on se sent floué par les années perdues
Alors vraiment
Avec le temps, on n'aime plus.

Cela, on l'avait déjà compris en écoutant la musique de Léo. ■

Requiem : de la chanson au **poème symphonique** (1975)

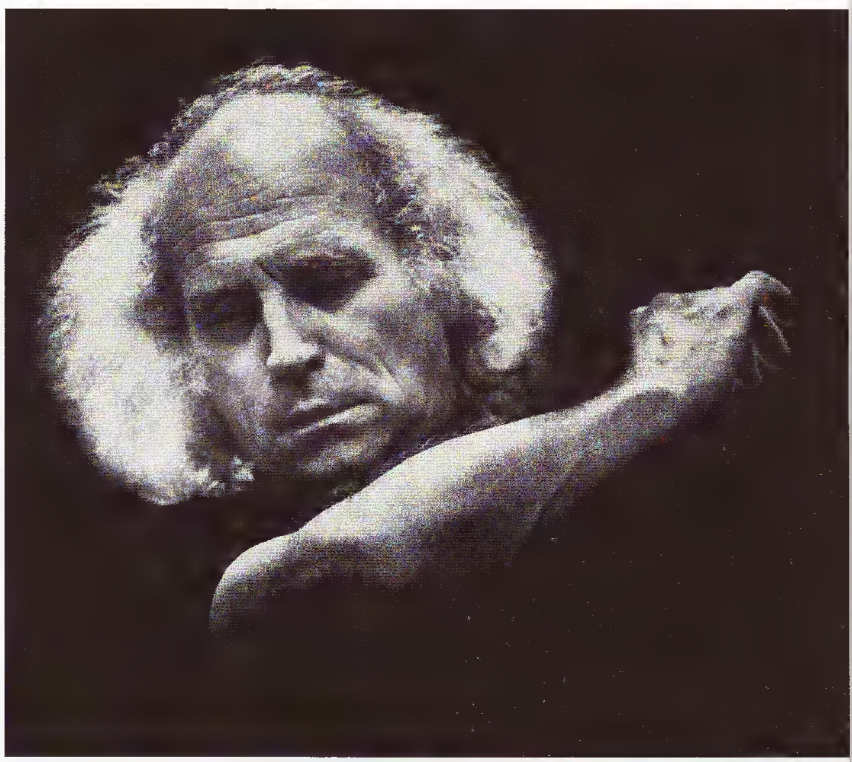
par Gérard Authelain, docteur en musicologie, directeur de la Plate-forme interrégionale pour le développement culturel.

Si *Avec le temps* s'inscrit sans conteste dans la structure « chanson », la structure de *Requiem* révèle que l'on quitte le format habituel pour entrer dans une forme de pièce vocale et instrumentale qui ne craint ni la durée, ni l'ampleur, ni la déclamation, et qui surtout ne se préoccupe pas des formats imposés par le registre du spectacle de variétés. En 1972, Léo Ferré se sépare de son arrangeur orchestrateur Jean-Michel Defaye et assure lui-même la composition. En même temps s'opère une mutation : les textes s'allongent, la profération du verbe prend le pas sur le chant, la flamme épique embrase le récital. « La musique souvent me prend... comme l'amour » : c'est sous ce titre que les émissions radiophoniques conçues par Léo Ferré de 1947 à 1980 ont été réunies en un ouvrage[1]. Son rêve est enfin réalisé : désormais, c'est sa musique qu'il pourra faire entendre, toute sa musique, uniquement sa musique. Il écrit lui-même les parties qu'il entend confier aux instruments de l'orchestre symphonique, y compris les voix.

Requiem s'inscrit dans cette veine. Mais un problème juridique vient contrecarrer au début le projet d'enregistrement. En 1974, Léo Ferré se sépare en effet de Barclay, et le non-renouvellement du contrat lui interdit d'enregistrer chez un autre éditeur en tant qu'interprète. C'est alors qu'il s'adresse à une maison concurrente (CBS) pour enregistrer la musique, sans les paroles, sous le titre *Ferré muet... dirige Ravel et Ferré*. En même temps, un autre album est publié, avec les mêmes musiques mais cette fois avec le chant, assuré par la chanteuse Pia Colombo. Sur la pochette, on peut lire ceci :

> « Je n'ai pas le droit de chanter mes chansons nouvelles jusqu'au 1er novembre 1976. Pia Colombo le fait à ma place dans un disque accouplé à celui-ci. Quant à moi, je fais jouer, tout seuls, mes instruments, et ceux de Ravel, avec humilité. L'exploitation de l'Artiste par l'homme est un aspect du proxénétisme contemporain. Le « chanteur » ne vit pas forcément sur le trottoir. Et pourtant... »

À ce jour, nous sommes ainsi en possession de trois versions de la même composition : l'une uniquement orchestrale, une autre chantée par Pia Colombo, et une autre enfin, enregistrée ultérieurement, en 1976, quand les interdictions du contrat ont été forcloses, par Léo Ferré lui-même[2].



© Patrick Ullman.

Léo Ferré dirige l'orchestre symphonique de Liège lors de l'enregistrement du disque *Ferré muet*, 1975.

On ne sera pas surpris de ne trouver le texte de *Requiem* qu'en seconde partie de l'analyse. La manière dont nous procédons ici répond à la façon dont Léo Ferré a composé ce « poème symphonique » :

> « La façon dont j'ai écrit *Requiem* sort de ma démarche ordinaire. *Requiem* a d'abord été une espèce d'exercice de style ; j'avais enregistré la musique au piano que j'utilise pour travailler (sans y être un virtuose !), avant de penser aux paroles qui étaient écrites par ailleurs. Et contrairement à mon habitude, j'hésitais entre trois musiques.
> La mélodie – qui revient toujours – était écrite dans une tonalité de *ré* majeur, très classique et très simple, et je pouvais rejouer le même air chaque fois. Mais, quand cette mélodie a été finie, je me suis

1. Léo Ferré, « La musique souvent me prend...comme l'amour », La Mémoire et la Mer, 1999.

2. Ces trois enregistrements sont à nouveau disponibles auprès des Éditions La Mémoire et la Mer, sous les références 10001 *(Ferré muet dirige...)*, 10082 *(Pia Colombo chante Ferré 75)*, 1002 *(Je te donne)*.

ingénié à faire revenir les mêmes harmonies tout en écrivant des musiques différentes : une pour la flûte, une pour les hautbois, et puis les violons, les chœurs et la clarinette… J'en ai ensuite ajouté une pour ma voix. Et, à la fin, j'ai fait quelque chose de rythmé – un final qui n'a rien à voir avec ce qui précède. Et ce qui est important, c'est que j'ai écrit cela pour une émission[3], parce qu'on mettait cinquante choristes à ma disposition. Si cette émission n'avait pas eu lieu, il est vraisemblable que je n'aurais pas encore terminé *Requiem*[4]. »

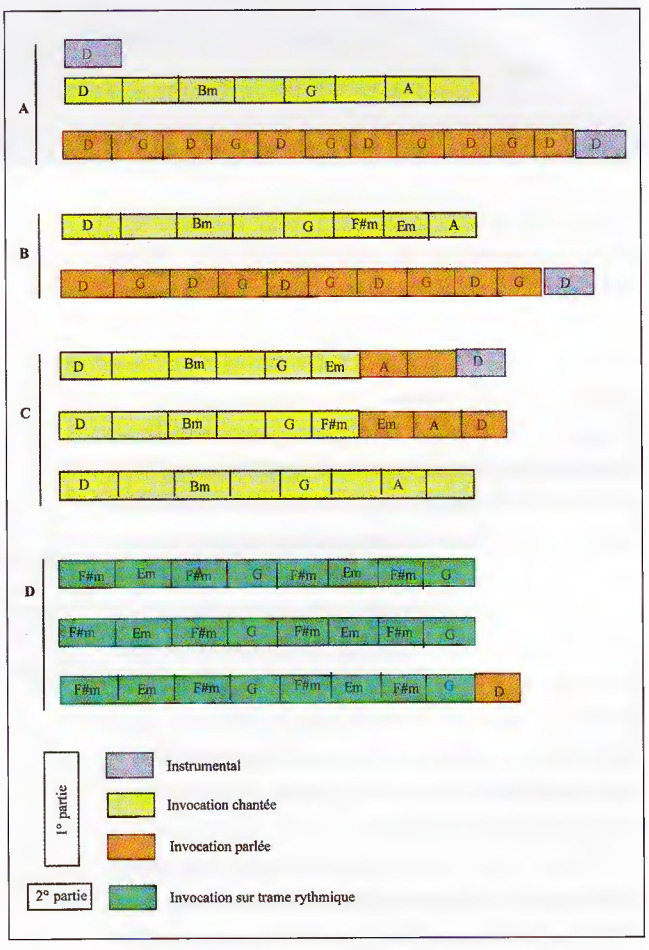
3. Émission *Le Grand Échiquier* animée par Jacques Chancel, 26 juin 1975.

4. Françoise Travelet, *Dis donc, Ferré…*, Librairie Hachette 1976, p. 163-164.

C'est pourquoi nous abordons dans une première partie l'analyse musicale, la référence au texte ne venant qu'en seconde partie.

Analyse de la composition musicale à travers l'écrit

Deux grandes parties de longueur inégale divisent l'œuvre dont la durée totale est de 7 minutes. La première est bâtie sur une alternance entre séquences chantées et séquences parlées, sur un *tempo* d'ensemble lent et ample. Ce schéma est reproduit trois fois, de façon inégale, dénommé pour la facilité de l'analyse A, B et C. La seconde se déploie sur une accélération du *tempo* avec une accentuation rythmique obstinée. Ce grand découpage s'accompagne d'autres infléchissements que le schéma ci-dessous met en lumière en faisant apparaître que l'on n'est pas dans le format habituel de la chanson. Si la seconde partie (D) se déploie sur un cycle de 8 mesures répété trois fois, la première partie montre une diversité à la fois sur le nombre de mesures par séquences et sur la répartition entre les exhortations chantées et celles parlées, avec des transitions inégalement réparties pour favoriser les enchaînements de l'une à l'autre séquence.



Structure de *Requiem*.

Le graphisme donne quelques indications sur le support harmonique tout au long de la pièce. La mention des accords a été réduite à la position fondamentale par mesure de simplicité, mais il est clair que Léo Ferré charge chacun de ces accords de notes additionnelles telles que sixtes, septièmes majeures, neuvièmes et que, par le jeu des renversements, chaque accord se colore différemment.

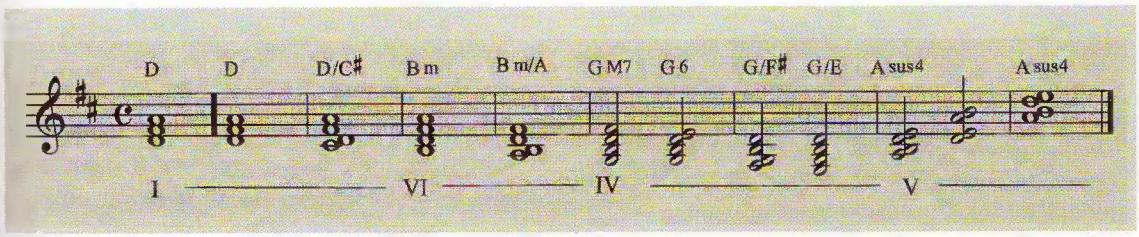
Ensemble A

Concernant la **première séquence**, le relevé de la suite harmonique montre clairement l'écriture de Léo Ferré selon un processus que l'on retrouve fréquemment chez lui, et qui révèle son penchant pour la richesse sonore dans sa verticalité (Exemple 1).

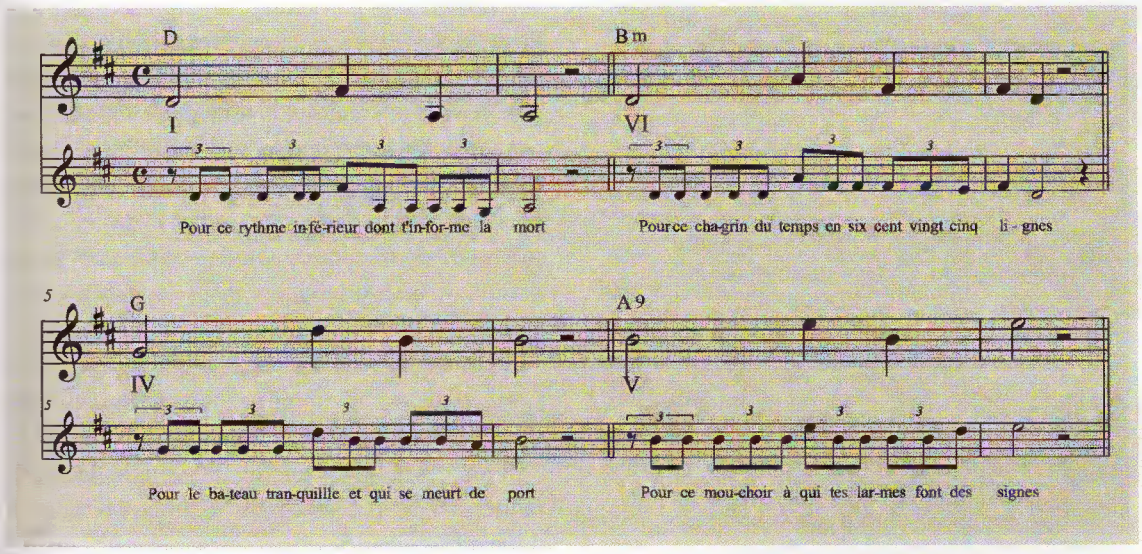
On repère une suite harmonique fréquemment utilisée (I-VI-IV-V) et qui, ainsi condensée, dévoile l'assise de la séquence fournie par la ligne de basse. L'ensemble se déroule selon une scansion assurée sur chaque temps d'une mesure à 4 temps, avec un *tempo* extrêmement lent, et laissant deviner une gravité du propos que l'on perçoit aisément même si l'on se limite à la seule écoute de la version orchestrale *Ferré muet dirige*. Il est à remarquer toutefois que l'introduction instrumentale n'occupe qu'une mesure, comme si l'entrée en matière n'avait à souffrir aucun retard.

La ligne mélodique se déploie selon une formule alliant le *recto-tono* (fort prisé par Léo Ferré comme on le verra plus loin) et l'issue cadentielle, suivant ici l'accord établi selon chaque degré (Exemple 2).

Concernant la **seconde séquence**, la trame harmonique se réduit à deux accords égrenés sur les cordes de la harpe, selon le schéma ci-après (Exemple 3).



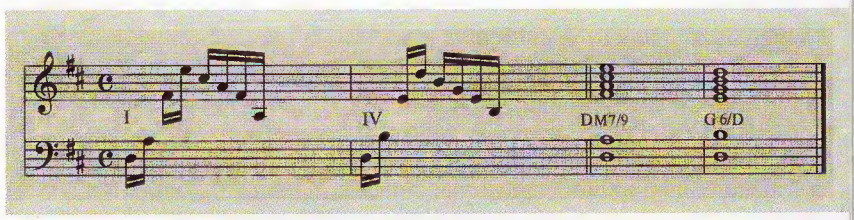
Exemple 1.



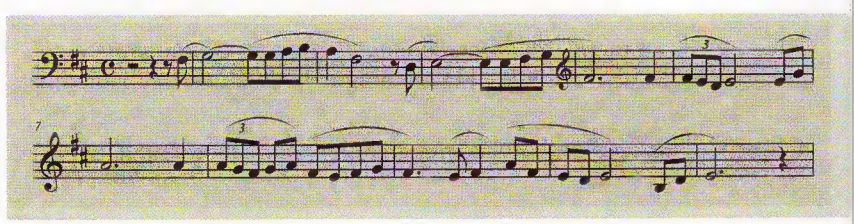
Exemple 2.

Les paroles ne sont pas reportées, puisque le texte est non plus chanté mais parlé. Par contre, il est intéressant de relever le chant du violoncelle, car c'est l'instrument et non plus le chanteur qui assure la partie mélodique. C'est là un style d'écriture qui est l'une des marques de Léo Ferré, ce qui maintient à la fois le phrasé musical attendu au sens strict et le phrasé parlé de ce fait libéré des contraintes mesurées de la musique (Exemple 4).

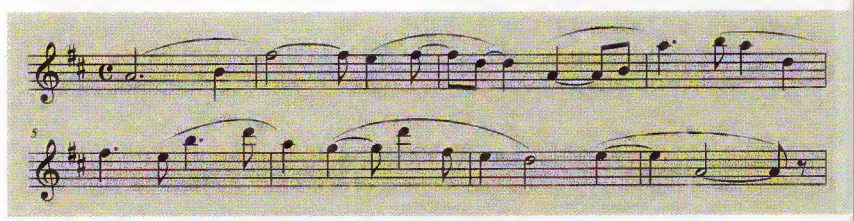
De manière rétroactive, on retourne au début de l'œuvre et l'on écoute autrement, sur fond d'accompagnement par la harpe avec les longues tenues aux cordes, la partie confiée à la flûte dont on se demande si elle n'est pas plus qu'un contre-chant, mais véritablement une seconde mélodie permettant au chanteur, par ses broderies et ses écarts d'*ambitus*, de faire le choix d'un quasi *recto-tono*, comme on l'a vu plus haut, particulièrement propice pour faire ressortir la densité du verbe (Exemple 5).



Exemple 3.



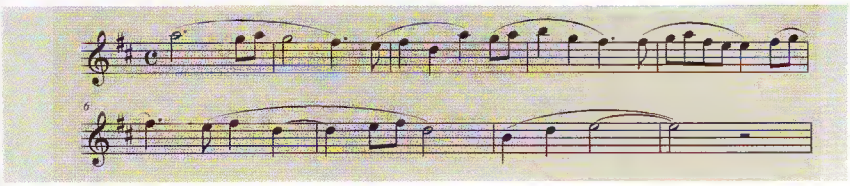
Exemple 4.



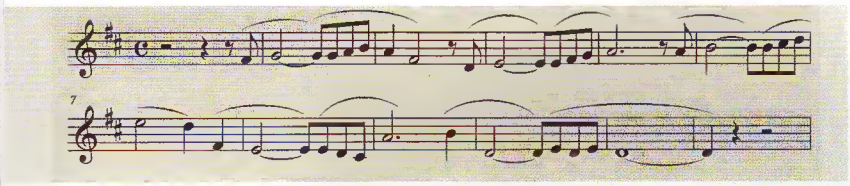
Exemple 5.

Ensemble B

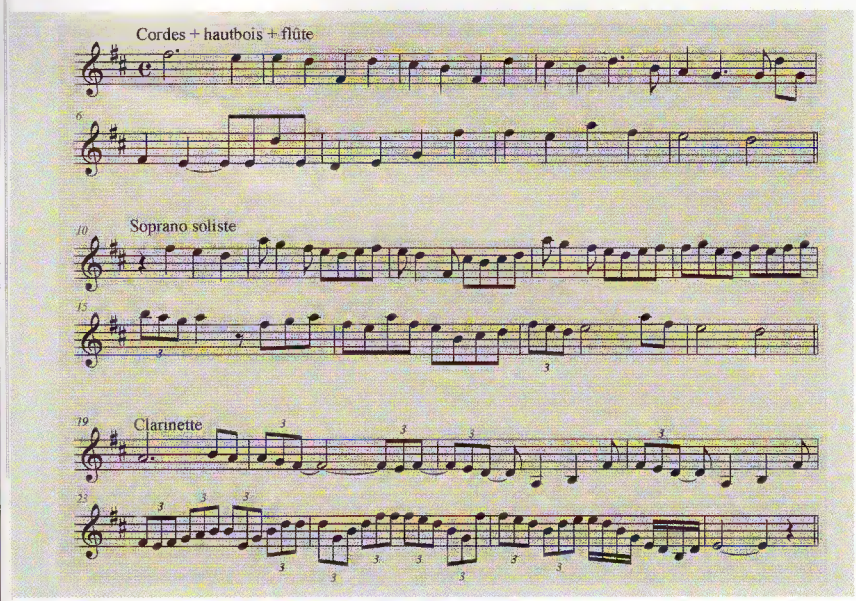
Lorsque revient le chant (première séquence), le hautbois fait entendre à nouveau une nouvelle



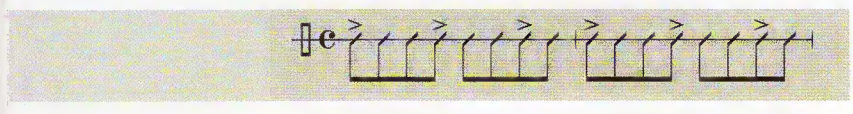
Exemple 6.



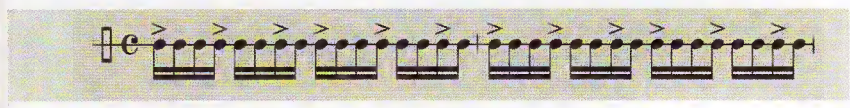
Exemple 7.



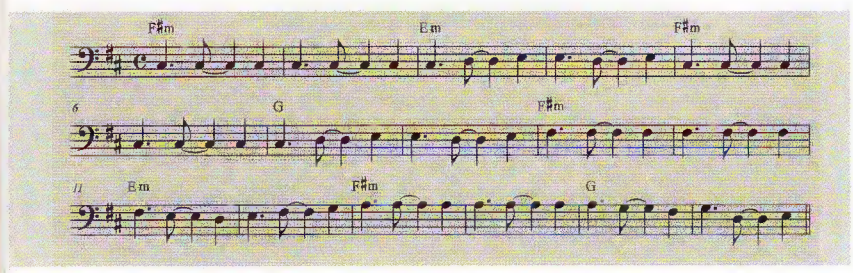
Exemple 8.



Exemple 9.



Exemple 10.



Exemple 11.

ligne mélodique en contrepoint du chanteur (Exemple 6).
Inversement, quand survient la deuxième séquence (celle où le texte est parlé), la part mélodique précédemment confiée au violoncelle est transférée au chœur, les voix intervenant de manière homophonique (Exemple 7).

Ensemble C

Comme pour les deux ensembles précédents, c'est le chant de Léo Ferré qui débute sur la formule *recto-tono* suivie d'une conclusion cadentielle, tandis qu'un contrepoint mélodique est assuré par les instruments, en l'occurrence ici les cordes, la flûte et le hautbois pour la première séquence, par une voix soprano soliste pour la seconde séquence, et enfin par la clarinette pour la troisième séquence (Exemple 8).

Ensemble D (Seconde partie)

La seconde partie, comme l'a montré le graphique, aborde un mode de jeu différent. À la scansion à la noire accompagnée parfois de valeurs longues tenues par les cordes ou par les voix, succède un rythme saccadé assuré par l'ensemble des instruments (les voix continuant seules le soutien en valeurs longues) fait de 8 croches par mesure inégalement accentuées : la facture est aisément perceptible à la lecture de la partition orchestrale ci-contre (Exemple 9).
Dans ce mode d'écriture, le *tempo* est doublé, ce qui n'apparaît pas dans le graphique p. 16 pour la clarté du schéma contrairement à la version commerciale de la partition qui a préféré conserver la métrique de base (Exemple 10).
Comme on le voit dans le graphique donnant la structure générale, l'ensemble de cette partie est bâti sur la cellule harmonique simple F#m/Em/Fa#m/G : les violoncelles et les contrebasses viennent en appui à la fois de la texture et de la rythmique (Exemple 11).

Analyse du poème symphonique donné à entendre

Deux éléments vont intervenir dans cette partie : le texte en lui-même, mais moins sous son aspect littéraire que sous l'aspect sonore de sa « mise en scène » au sens premier, c'est-à-dire tel que l'artiste le donnait à entendre en spectacle, et dont on peut reconstituer les traces à travers l'enregistrement.

Un chant litanique

Ce texte est écrit sous forme d'une litanie, qui à l'origine est une forme d'incantation lancinante et portant une imploration de l'homme face à sa condition : *Ora pro nobis*, priez pour nous, répétaient les fidèles en réponse à une série d'invocations lancées par le chantre ou le célébrant. Cette prière de source liturgique, liée à une demande d'intercession, est progressivement devenue un genre littéraire. Assimilée à une longue énumération, elle est énoncée sous forme de locutions courtes, parfois chevillées les unes aux autres par un mot ou une courte séquence ouvrant (ou concluant) chaque proposition.
On connaît ainsi la prière chantée par Georges Brassens sur un texte de Francis Jammes :

Par le petit garçon…
Par l'oiseau blessé…
Par la soif et la faim… etc.
Je vous salue Marie

De même, faisant désormais partie du patrimoine littéraire, et fortement popularisé depuis que Samy Frey en a donné une représentation éblouissante : *Je me souviens*, de Georges Perec, grande énumération des souvenirs avec un début de phrase récurrent. L'œuvre peut être rangée dans la même forme littéraire.
Des auteurs-poètes-musiciens comme Jacques Rebotier ont composé un ensemble de poèmes formant un recueil intitulé *Litaniques*. Le même Jacques Rebotier a créé en 1995 à « Musical », festival de musique contemporaine de Strasbourg, un *Requiem*. Sans forcer exagérément les opportunités, il y a des liens intéressants, et il n'est pas inutile de citer Jacques Rebotier lorsqu'il présente son livre en 4e de couverture :

« Litanie : langue longue, se dit, et se redit elle-même. Sac et ressac des rues, scènes de circulation, tours de piste, coups de la foudre et autres désamours, oscillations diverses. (...)
Litanique : *idem* langage, avec en sus, ce petit goût de naufrage sur le bout de la. Entre intime et épopée, entre murmure et déclamé, ça mue, ça roule, ça rue, ça sasse et ça ressasse, ça nous saoule et remue. (...)
Haleine longue, qui sur le métier, qui sur le souffle[5]. »

Requiem

(A) Pour ce rythme inférieur dont t'informe la Mort
Pour ce chagrin du temps en six cent vingt-cinq lignes
Pour le bateau tranquille et qui se meurt de Port
Pour ce mouchoir à qui tes larmes font des signes

(B) Pour le cheval enfant qui n'ira pas bien loin
Pour le mouton gracieux le couteau dans le rouge
Pour l'oiseau descendu qui te tient par la main
Pour l'homme désarmé devant l'arme qui bouge

(C) Pour tes jeunes années à mourir chaque jour
Pour tes vieilles années à compter chaque année
Pour les feux de la nuit qui enflamment l'amour
Pour l'orgue de ta voix dans ta voix en allée

Pour la perforation qui fait l'ordinateur
Et pour l'ordinateur qui ordonne ton âme
Pour le percussionniste attentif à ton cœur
Pour son inattention au bout du cardiogramme

Pour l'enfant que tu portes au fond de l'autobus
Pour la nuit adultère où tu mets à la voile
Pour cet amant passeur qui ne passera plus
Pour la passion des araignées au fond des toiles

(D) Pour l'aigle que tu couds sur le dos de ton jean
Pour le loup qui se croit sur les yeux de quelqu'un
Pour le présent passé à l'imparfait du spleen
Pour le lièvre qui passe à la formule Un

Pour le chic d'une courbe où tu crois t'évader
Pour le chiffre évadé de la calculatrice
Pour le regard du chien qui veut te pardonner
Pour la Légion d'Honneur qui sort de ta matrice

Pour le salaire obscène qu'on ne peut pas montrer
Pour la haine montant du fond de l'habitude
Pour ce siècle imprudent aux trois quarts éventé
Pour ces milliards de cons qui font la solitude

Pour tout ça le silence.

Publié avec l'autorisation des Nouvelles Éditions Méridian, Paris, France et des Éditions La Mémoire et la Mer, Monte-Carlo.

Léo Ferré, *Requiem*, 1975.

Pour ceux qui connaissent *Requiem* de Léo Ferré, ces phrases, parfois interrompues en cours de route comme si une image dans l'esprit était soudainement supplantée par une autre, semblent écrites pour lui. Comme pour d'autres écrivains aussi dissemblables que François Rabelais ou Charles Péguy, et qui n'hésitaient pas à écrire de longues énumérations

5. Jacques Rebotier, *Litaniques*, coll. « L'Arbalète », Gallimard, 2000.

tions coulées dans une même structure syntaxique. Tous les vers de *Requiem* débutent par la préposition « Pour » suivie d'un substantif, commenté dans le temps d'un alexandrin. Chaque alexandrin se déploie selon deux hémistiches parfaitement construits sur 6 pieds, effet qui ajoute immanquablement à l'effet lancinant du propos.

Nous ne sommes guère dans la chanson au sens traditionnel. Avec une durée de 7 minutes, des strophes chantées et aussitôt reprises sous mode parlé, on évolue dans un genre différent, « chant litanique » au service d'un texte « ombreux »[6]. Léo Ferré effectue une énumération comme dans un inventaire où sont rassemblés tous les souvenirs de famille, disparates, mais qui sont autant d'images de la condition humaine, de son désenchantement, de sa mélancolie au sens où l'entendaient les peintres. C'est « le présent passé à l'imparfait du spleen ». Et « pour tout ça, le silence », répond Léo Ferré. « Et au-delà, rien » écrivait quelques siècles plus tôt le poète mystique Jean de la Croix.

Un rythme vocal

On a déjà vu comment dans la chanson *Avec le temps* existait une distorsion entre le rythme écrit sur la partition et la façon de s'en écarter dans le chant. On retrouve ici la même flexibilité, procédant d'une respiration entre certains mots : celle-ci rythme la phrase différemment d'une simple division en noires, croches, triolets ou doubles croches. Ces suspensions du temps, ces imperceptibles accélérations ou retards sur une syllabe, ce sont plus que de simples effets d'interprétation. Il s'agit essentiellement de conférer à la phrase, chantée ou dite, un rythme musical qui trouve son inspiration (au sens premier) dans le souffle.

À la scansion régulière et cyclique de l'ensemble orchestral, fournissant une tissure stable et invariante, se superpose un flot verbal qui, tel un cours d'eau, suit son propre cours en fonction du terrain sur lequel il coule. L'image du flot n'est pas fortuite, elle fait référence à l'étymologie du mot « rythme » dont Émile Benveniste, et Henri Meschonnic à sa suite, rappellent qu'il provient du grec « *rhein* » (couler) tel le mouvement du fleuve ou de la rivière[7].

Cette approche n'est pas éloignée de la conception qu'en avait Platon, pour qui le rythme correspondait à un certain ordre dans les mouvements observables chez une jeunesse bouillante et turbulente :

> “Elle bavarde et gambade sans arrêt d'une façon désordonnée, mais chez elle il y a un sens de l'ordre, (...) privilège que la nature humaine est seule à posséder ; et cet ordre dans les mouvements a précisément reçu le nom de « rythme »[8]. ”

Chez Léo Ferré, ce mouvement de flots est parfois torrent (l'on pense par exemple à *Préface*, ou *Et... Basta !*). Ici le titre de la pièce, *Requiem*, modère le caractère tempétueux en une énumération rassérénée, totalement accompagnée par les phrasés mélodiques apaisés des contre-chants instrumentaux et vocaux (*cf.* ci-dessus la part importante jouée par

6. *Cf. Litanie de l'ombre de l'homme* de Jacques Rebotier, *op.cit.* :
« L'ombre de l'homme s'allonge sur le sol
La sombra del hombre s'alarga sobre el suelo
L'homme sombre s'allonge sur le sol
Le soleil sombre et s'allonge sur le seuil
L'homme obscur s'allonge sur son ombre
El hombre sobrio s'alarga sobre su sombra ».

7. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard 1966, p. 328.

8. Platon, *Les Lois*, in Bibliothèque de la Pléiade, 1950, pp. 690-691.

Texte chanté	Texte dit
Pour ce rythme inférieur / dont t'informe / la Mort *(double césure nécessitée par la correspondance entre la mélodie et le support harmonique)*	Pour ce rythme inférieur dont t'informe la Mort *(absence de césure, la phrase énoncée d'une traite fait apparaître une gravité plus intérieure)*
Pour ce chagrin du temps en six cent vingt-cinq lignes *(accentuation des syllabes toniques, en correspondance avec les temps forts de la musique, toutefois avec légère anticipation)*	Pour ce chagrin du temps / en six cent vingt-cinq lignes *(le texte commence à être chuchoté et indique un changement de ton)*
Pour le bateau tranquille / et qui se meurt / de Port *(mêmes accentuations, mêmes anticipations que pour le vers précédent)*	Pour le bateau tranquille / et qui se meurt / de Port *(mêmes césures, mais dans le chuchotement)*
Pour ce mouchoir / à qui tes larmes font des signes *(amplification de la voix, insistance sur les larmes, double forte sur « les larmes » et « les signes »*	Pour ce mouchoir / à qui tes larmes / font / des signes *(augmentation des césures, le texte entrecoupé de silences accentuant le côté méditatif et intérieur)*

© Francis Vernhet

Léo Ferré.

la flûte, le hautbois, les cordes, la clarinette, les chœurs). Léo Ferré ne transporte pas l'auditeur dans un monde de courants violents, agressifs : il n'en reste pas moins une succession de tensions et de rémissions, que les mots soient mélodiés ou simplement proférés, la conclusion étant simplement : « Pour tout ça, le silence… ».

Léo Ferré, poète autant que musicien, homme du verbe proféré, illustre à travers son œuvre, et principalement la partie de son œuvre qui débute à l'époque où est composé *Requiem*, le propos d'Henri Meschonnic qui fournit une clé essentielle de compréhension sur le phrasé musical tel que l'entend l'artiste :

> « Le rythme est sans mesure non pas parce qu'il s'oppose à la mesure, qu'il se rebelle ou qu'il l'a perdue. C'est toujours autre chose qu'on a mesuré. Le rythme ressortit à une autre rationalité. Il n'est pas le débridé dressé contre la rigueur. Il est une autre rigueur, celle du sens, qui ne se mesure pas.[9] »

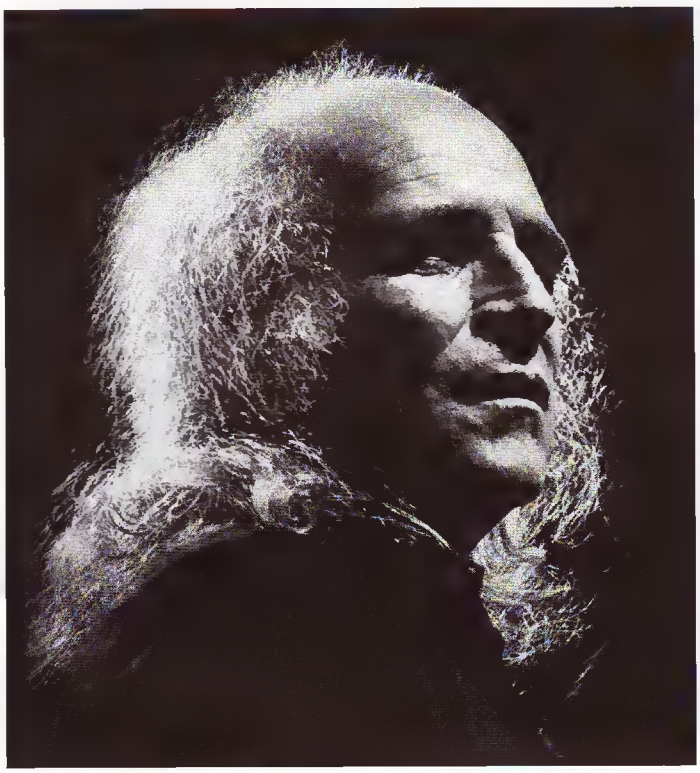
Avec *Requiem*, nous avons la possibilité de comparer deux façons de se saisir d'un même texte : les deux premières strophes en effet sont abordées une fois sous l'aspect mélodique, une seconde fois sous le mode de la diction. Les différences sont manifestes à l'audition, intranscriptibles de façon solfégique, suggérées par les sonogrammes, évidentes pour l'auditeur lorsqu'on met en regard les deux modes (voir encadré ci-contre).

« *Vox clamans* »

La poésie est une clameur, profère Léo Ferré dans *Préface*. Cela ne signifie pas qu'elle soit cri permanent, éclat, provocation continue. Elle peut être aussi attention, vigilance, tendresse, ce qui est le cas ici. Le silence, auquel fait référence la finale du poème, peut être également le signe d'une présence plus forte que mille verbiages. La voix humaine ne se limite pas aux sons articulés selon les règles de la sémantique. Là encore, Henri Meschonnic nous fournit les clés essentielles d'analyse pour comprendre ce qui nous est donné à entendre dans l'œuvre de Léo Ferré et plus particulièrement dans *Requiem* :

> « Le souffle n'a rien de métrique. Pas plus que l'*inspiration*. Il n'est pas réductible à son origine pneumatique. C'est une puissance et une ampleur, une résistance. Le contraire du menu. La tenue de la grande et de la petite unité, qui passe par le phrasé. Mais la métaphore est

9. Henri Meschonnic, *Critique du rythme – anthropologie historique du langage*, Verdier, 1982, p. 143.


© Patrick Ullman.

Léo Ferré.

remarquable. Elle a en effet pour foyer la gorge. Mais la gorge émettrice de mots, de discours, de cris. Non les bronches. Qui ne savent que s'étouffer, pour un mot de travers.[10] »

10. Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 660.

Et Henri Meschonnic conclut à la page suivante :

« C'est sur le chanté de la voix, sur la mesure, que se règle la respiration. Non sur la respiration la mesure.[11] »

11. *Ibid*, p. 661.

Si l'on veut adopter les termes les plus aptes à qualifier la voix de Léo Ferré, il semble que l'on puisse ouvrir les trois principales rubriques suivantes :

Le timbre de la voix

Contrairement à certaines chansons où Léo Ferré n'hésite pas à chanter en fond de gorge, au fur et à mesure qu'elle s'élève dans les aigus, la voix est ici homogène, jouant plutôt sur des différences d'intensité que sur des modifications de timbre. L'articulation est soignée et l'artiste apporte, comme à son habitude, en donnant à chaque consonne sa spécificité, un soin minutieux pour la compréhension du texte. La voix parlée, dans le chuchotement est très en avant, la technique du mixage veillant à ce que l'important effectif musical et choral ne couvre jamais la phrase chantée ou parlée.

12. *Ibid.*, p. 389.

Le ton de la voix

On a vu, à travers l'exemple présenté sur les deux approches de la même première strophe, que le ton peut être dans un cas puissant et vigoureux, à mi-chemin entre l'imploration ou le cri, voire le ton comminatoire, et dans l'autre cas apaisé, sans exaltation, intériorisé. Pas de ton ironique dans *Requiem*, ni d'inflexion méprisante ou menaçante, le cri n'est pas nécessairement toujours vindicatif.
À noter également que la répartition, chez Léo Ferré, ne se fait pas uniquement entre textes chantés et textes parlés, mais que l'on passe parfois insensiblement de l'un à l'autre, rejoignant la grande tradition du chanté quasi *parlando*, rappelant que toute langue, quelle qu'elle soit, n'est pas seulement vecteur de communication, mais aussi musique.

Les effets de la voix

Léo Ferré possède un grand art pour jouer sur une large palette d'effets. Ici pourtant, ils sont limités à l'essentiel. Pas de *vibrato* sur des longues tenues, peu de *glissandi* (hormis celui très discret en finale de la première strophe sur « les signes »), pas d'accélérations vigoureuses pour renforcer le propos. Les seuls effets, sauf les attaques marquées dans la prononciation des consonnes, concernent les coupures entre les mots, les silences, ce qui relève d'un souci permanent chez lui d'un phrasé musical et significatif.
Le souci du mot signifiant permet de mêler, dans une même chanson, aussi bien l'accentuation grammaticale liée à l'accent tonique de la langue, l'accentuation musicale liée au rapport avec le temps fort (et l'anticipation fait partie du jeu entre l'accent tonique de la langue et le temps fort de la musique), et l'accentuation oratoire, liée à l'intentionnalité de l'interprétation en rallongeant au besoin les syllabes, et qui peut être une « contre accentuation » par rapport à la sémantique ou la musique.
On rejoint une fois de plus Henri Meschonnic dont l'une des formules s'applique magistralement à chacune des invocations litaniques de *Requiem* :

« Si le rythme est organisation du langage, il est aussi organisation du sens.[12] » ■

Green de **Paul Verlaine** et **Léo Ferré** (1964)

par Olivier Hussenet, comédien, chanteur, formateur et Cyrille Lehn, compositeur, pianiste, professeur d'harmonie au Conservatoire national supérieur de musique de Paris.

Pour son *Requiem*[1], Léo Ferré avait d'abord composé la musique, puis avait écrit les paroles. Dans le cas de *Green*, il s'agit de la démarche inverse : en 1964 paraît un album de 24 chansons composées par lui sur des textes d'Arthur Rimbaud et Paul Verlaine : *Léo Ferré chante Verlaine et Rimbaud*.

De la musique avant toute chose

Green est le premier des sept poèmes de Paul Verlaine (1844-1896) qui constituent l'ensemble des *Aquarelles*, et qui portent dans leurs titres en anglais la trace du lieu de séjour du poète lors de leur composition. Arthur Rimbaud vient de le rejoindre à Londres lorsqu'il entreprend la rédaction de ces *Aquarelles*, ce qui rend douteuse l'hypothèse généralement avancée dans les manuels scolaires de littérature, que ces poèmes ne seraient adressés qu'à sa femme Mathilde. On peut légitimement penser que la bisexualité bien connue de Verlaine peut aussi s'exprimer dans ce poème, et qu'il est peut-être inspiré autant par sa liaison avec Rimbaud que par sa relation conjugale[2]. Aussi bien la référence à la biographie du poète est-elle sans doute réductrice ; ne pourrait-il s'agir d'un poème sur l'amour, valant indépendamment de tel ou tel objet réellement aimé et désiré par Paul Verlaine dans sa vie réelle ?

Le souci musical, ou du moins « sonore », de Verlaine s'affirme dans les titres qu'il choisit pour cette suite anglaise : sur six titres de poèmes, quatre (*Green, Spleen, Streets* (I et II), *Beams*) sont des monosyllabes dont la voyelle est un « i » long : le son anglais [i :]. Ce jeu poétique sur le signifiant[3] est un écho au titre paradoxal du recueil auquel appartiennent ces *Aquarelles* : « *Romances sans paroles* », emprunté à Mendelssohn. Le programme d'écrire des « romances » (c'est-à-dire des chansons d'amour) « sans paroles » (c'est-à-dire de n'écrire que de la musique) est bien celui d'un poète affirmant avec insistance sa quête de musicalité[4]. C'est peut-être aussi cela qui a séduit nombre de compositeurs, notamment Claude Debussy, Gabriel Fauré et Reynaldo Hahn.

© Barclay.

Couverture du disque *Léo Ferré chante Verlaine et Ferré*. Dessin de Maurice Frot.

Influencé peut-être par le goût de Rimbaud pour les « refrains niais » ou les ariettes de Favart[5], Verlaine écrit ici un poème simple. Sa forme régulière (trois quatrains d'alexandrins, avec un respect scrupuleux de la césure classique à l'hémistiche, c'est-à-dire après la 6e syllabe, au milieu de l'alexandrin) et sa place dans les *Romances* (« sans paroles ») semblent indiquer la parenté du poème avec un texte de chanson.

Paul Verlaine, *Green* (1874)

Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches,
Et puis voici mon cœur, qui ne bat que pour vous.
Ne le déchirez pas avec vos deux mains blanches.
Et qu'à vos yeux si beaux l'humble présent soit doux.

J'arrive tout couvert encore de rosée
Que le vent du matin vient glacer à mon front.
Souffrez que ma fatigue, à vos pieds reposée,
Rêve des chers instants qui la délasseront.

Sur votre jeune sein laissez rouler ma tête
Toute sonore encore de vos derniers baisers ;
Laissez-la s'apaiser de la bonne tempête,
Et que je dorme un peu puisque vous reposez.

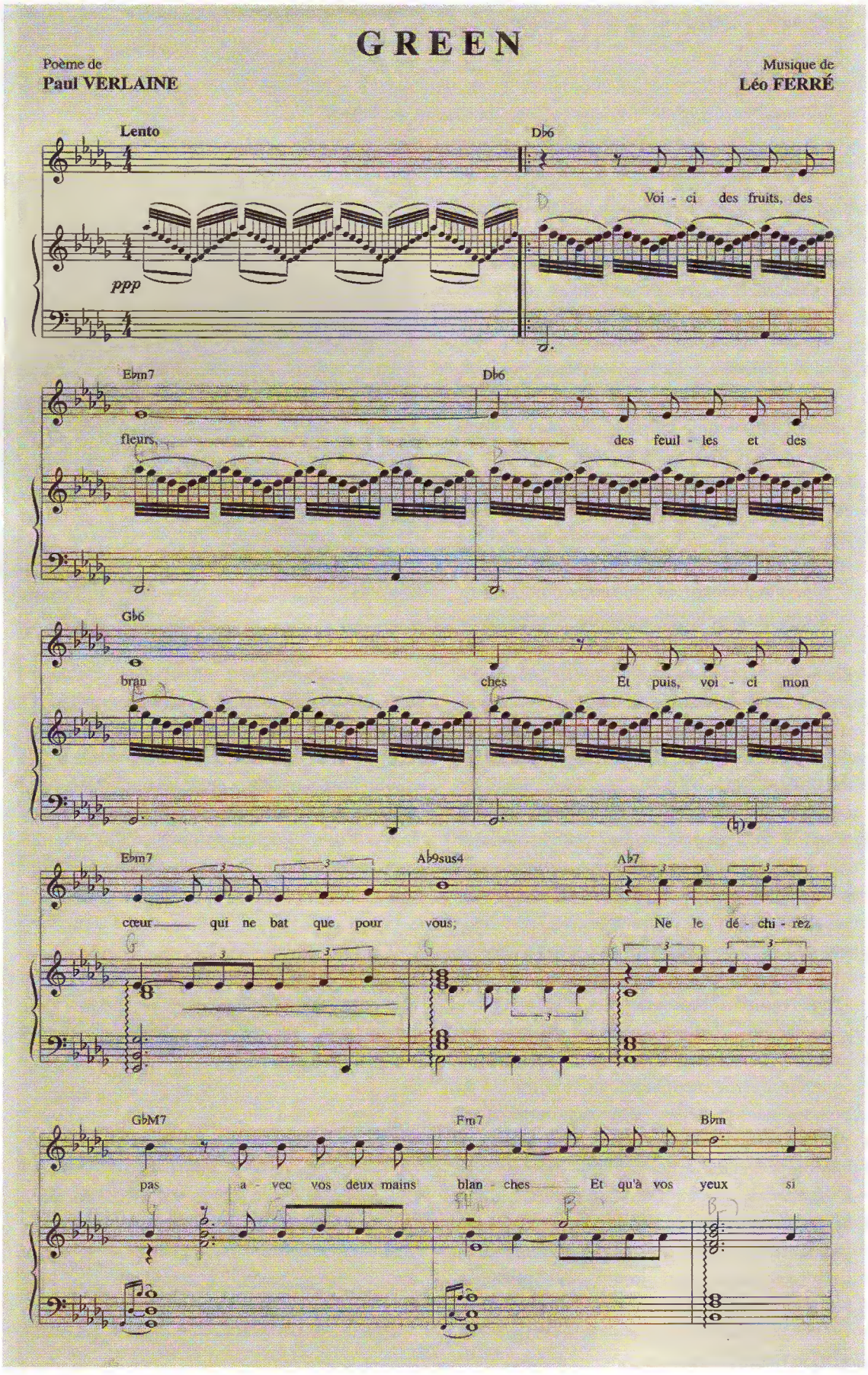
1. *Cf.* Gérard Authelain, p. 15.

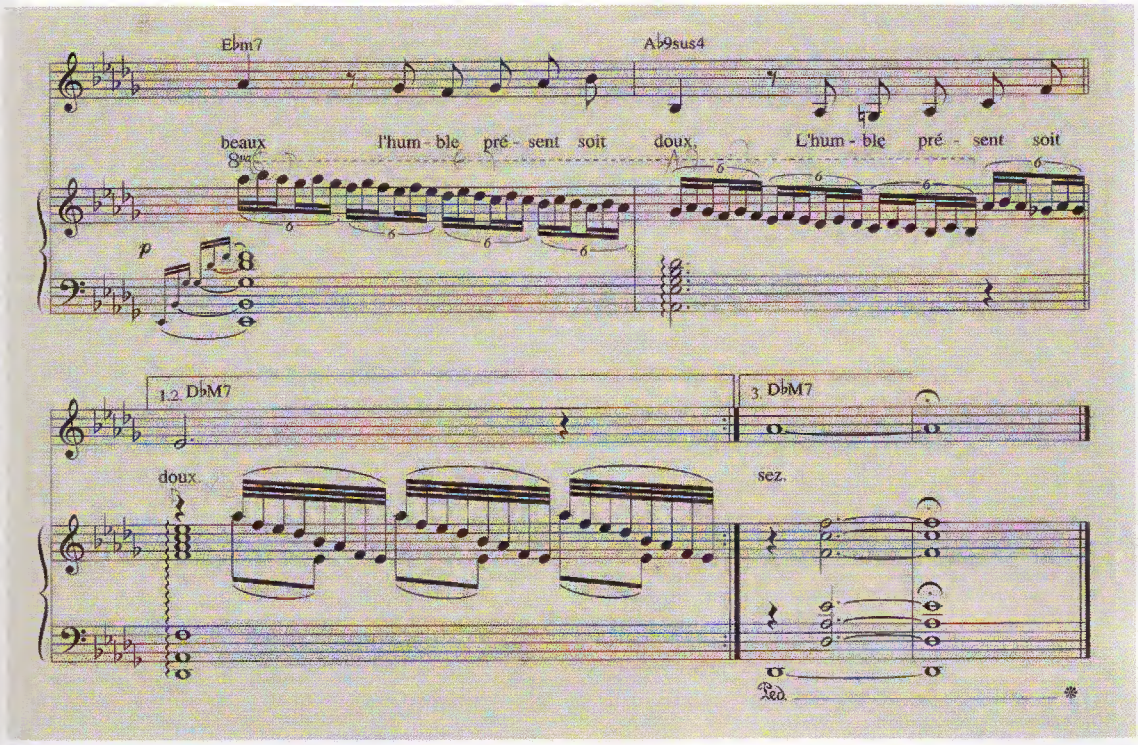
2. Le « jeune sein » dont il est question peut aussi être masculin, par exemple. L'emploi d'une deuxième personne au féminin dans d'autres poèmes des *Aquarelles* ne signifie pas forcément non plus que le référent de l'interlocuteur du poète soit une femme : la pression morale de l'époque à l'encontre de l'homosexualité était telle que l'autocensure et une stratégie de déguisement de sexe ne seraient pas étonnants ni isolés.

3. Substantif fixé par Ferdinand de Saussure en 1881, désignant l'une des deux parties du signe linguistique. Le « signe » est, pour Saussure, composé de l'union indissoluble (dans une langue donnée) de deux réalités psychiques : d'une part une « image acoustique » ou *signifiant* (du côté du son), d'autre part un « concept » ou signifié (du côté de l'idée. *Cf. Cours de linguistique générale*, 1re édition 1916, Payot, Paris, rééd. 1972.)

4. Cette préoccupation, Verlaine l'exprimera un an plus tard dans une formule demeurée célèbre, le premier vers de son *Art Poétique* (poème écrit en 1874, publié en 1882) : « De la musique avant toute chose [...] ».

5. Charles Simon Favart (1710-1792), auteur dramatique et auteur d'opéras-comiques très populaire au XVIIIe siècle, lancé par le succès en 1734 de ses *Deux Jumelles* (« pièce à vaudevilles », c'est-à-dire à chansons). Les textes de ses chansons étaient appréciés pour leur simplicité et leur fausse naïveté.


GREEN
Poème de
Paul VERLAINE
Musique de
Léo FERRÉ
Lento
Db6
Voi - ci des fruits, des
ppp
Ebm7
Db6
fleurs,
des feuil - les et des
Gb6
bran
ches
Et puis, voi - ci mon
Ebm7
Ab9sus4
Ab7
cœur qui ne bat que pour vous,
Ne le dé - chi - rez
GbM7
Fm7
Bbm
pas a - vec vos deux mains blan - ches
Et qu'à vos yeux si



Publié avec l'autorisation des Nouvelles Éditions Méridian, Paris, France et des Éditions La Mémoire et la Mer, Monte-Carlo.

Partition de *Green*.

En outre, le poète joue beaucoup avec les sonorités. Au premier chef, il y a dans ce texte abondance d'allitérations (répétitions de consonnes, dont on indique certaines en gras) et d'assonances (répétitions de voyelles, notées en italique), qui s'ajoutent au jeu sonore plus commun des rimes (voir ci-contre).
On remarque aussi (souligné dans le texte) un réseau de rimes internes (c'est-à-dire entre des mots ne figurant pas forcément en fin de vers) qui renforce la cohésion musicale en ajoutant d'autres échos aux répétitions sonores que constituent les rimes, plus classiques. Signalons enfin que l'harmonie du texte est elle-même renforcée par l'utilisation du son « é », dans les rimes féminines de la deuxième strophe, puis dans les rimes masculines de la troisième. La musique propre du texte le tire peut-être ainsi encore un peu plus du côté de la chanson.

« Voici des fruits, des fleurs, des feuilles *et* des branches,
Et puis voici mon cœur, qui ne bat que pour vous.
Ne le déchirez pas avec vos deux mains blanches.
Et qu'à vos yeux si beaux l'humble présent soit doux. »

J'arrive tout couvert encore de rosée
Que le vent du matin vient glacer à mon front.
Souffrez que ma fatigue, à vos pieds reposée,
Rêve des chers instants qui la délasseront.

Sur votre jeune sein laissez rouler ma tête
Toute sonore encore de vos derniers baisers ;
Laissez-la s'apaiser de la bonne tempête,
Et que je dorme un peu puisque vous reposez.

Une « aquarelle » repeinte par Léo Ferré

Dans son projet de mettre en musique des poèmes de Rimbaud et Verlaine, le compositeur de chansons qu'est Léo Ferré ne pouvait pas, devant tant de simplicité et de musicalité, passer à côté de *Green*. La sensibilité musicale et poétique de cet artiste se manifeste dans la façon dont la mélodie épouse les mouvements du poème. À la fois *offrande* (« Voici [...] Et puis voici », « l'humble présent », « à vos pieds reposée » – D'ailleurs Reynaldo Hahn, qui mit en musique le même poème, intitulera sa mélodie *Offrande*) et prière (comme l'indique l'emploi fréquent de l'impératif : « Ne le déchirez pas », « Souffrez que », « Laissez-la s'apaiser »), le poème trouve un équivalent fidèle dans la mélodie de Ferré. En effet, le mouvement d'humble offrande se traduit pour le premier vers de la strophe par une mélodie descendante, qui s'inverse au deuxième vers pour s'élancer en un mouvement ascendant de don, géné-

reux et entier. Le troisième vers, entamé sur la note culminante de la mélodie, déroule une prière qui se déploie sur un ton à la fois caressant et suppliant jusqu'au quatrième vers. L'impression de litanie ou de ressassement, produite par la répétition du deuxième hémistiche du quatrième vers de chaque strophe et par la répétition à l'identique de la même mélodie pour les trois couplets, concourt également à transformer cette chanson en prière à l'être aimé.

L'interprétation de Léo Ferré ainsi que l'arrangement et l'orchestration de Jean-Michel Defaye nous livrent de plus amples informations. Le lyrisme propre à la voix de Léo Ferré est ici nuancé par une retenue où se lisent à la fois la prière et la caresse, ce qui rejoint notre précédente remarque. L'orchestration, en revanche, nous oriente vers d'autres impressions. Le tapis de cordes moelleux, les flûtes et la harpe constituent un mélange de timbres particulièrement équilibré, qui n'est pas sans rappeler une sonate de Debussy pour flûte, harpe et alto : nous voilà entraînés du côté du symbolisme, du rêve. Le piano n'a ici qu'un rôle de double de la harpe, exécutant des arpèges aussi véloces qu'elle. C'est l'endormissement évoqué par le texte qui semble s'exprimer ici, relayé par le bercement de l'alternance entre mesures emplies (de notes et de syllabes) et mesures suspendues (contenant les valeurs longues des notes portant sur la finale des hémistiches). Les mots de l'endormissement, du sommeil ou du rêve sont en effet foison : *fatigue, reposer, rêver, délasser, laisser, s'apaiser, dormir, reposer*... L'uniformité des trois couplets, à peine nuancée par l'entrée du piano en guise de deuxième harpe au deuxième couplet et par la présence un peu plus soutenue du pupitre de flûtes sur le dernier, contribue aussi au caractère d'ample berceuse de ce *Green*. Enfin, l'étirement de la ligne vocale, qui semble comme ralentie, donne à cet apaisement d'après la « bonne tempête »[6] une ampleur et un déploiement singuliers.

Un autre élément important concourt à produire une impression d'éternité et d'apesanteur : l'harmonie. En premier lieu, l'utilisation d'intervalles de 9es entre le chant et la basse (au lieu des tierces, quintes et octaves de consonances habituelles ou classiques) fait « planer » certaines tenues, comme la fin du deuxième vers : « qui ne bat que pour vous » (*si* bémol à la mélodie, par rapport au *la* bémol de la basse), ou comme la note finale de chaque strophe (*mi* bémol par rapport à la basse *ré* bémol). Ensuite, si la tonalité et le mode ne varient pas durant toute la chanson (c'est encore un trait habituel de Léo Ferré), les harmonies choisies sont particulièrement riches. Les accords de quatre sons (accords de 7es) y sont monnaie courante. Les accords de cinq sons ne sont pas rares non plus : par exemple le premier accord, noté *ré* bémol 6, alors que les notes de la partition comme l'écoute de l'enregistrement nous donnent un accord de *ré* bémol 6,9 (à savoir : *ré♭, fa, la♭, si♭, mi♭*) ; ou d'autres accords de 9es, parfois « suspendus » comme le *la* bémol 9 *sus 4* de la mesure n° 8 (c'est-à-dire quarte suspendue, non résolue sur la tierce : *la♭, ré♭, mi♭, sol♭, si♭*) qui n'est autre qu'un accord de dominante sans note sensible... Envolée et apesanteur onirique, dualité de l'amour (terrestre et céleste).

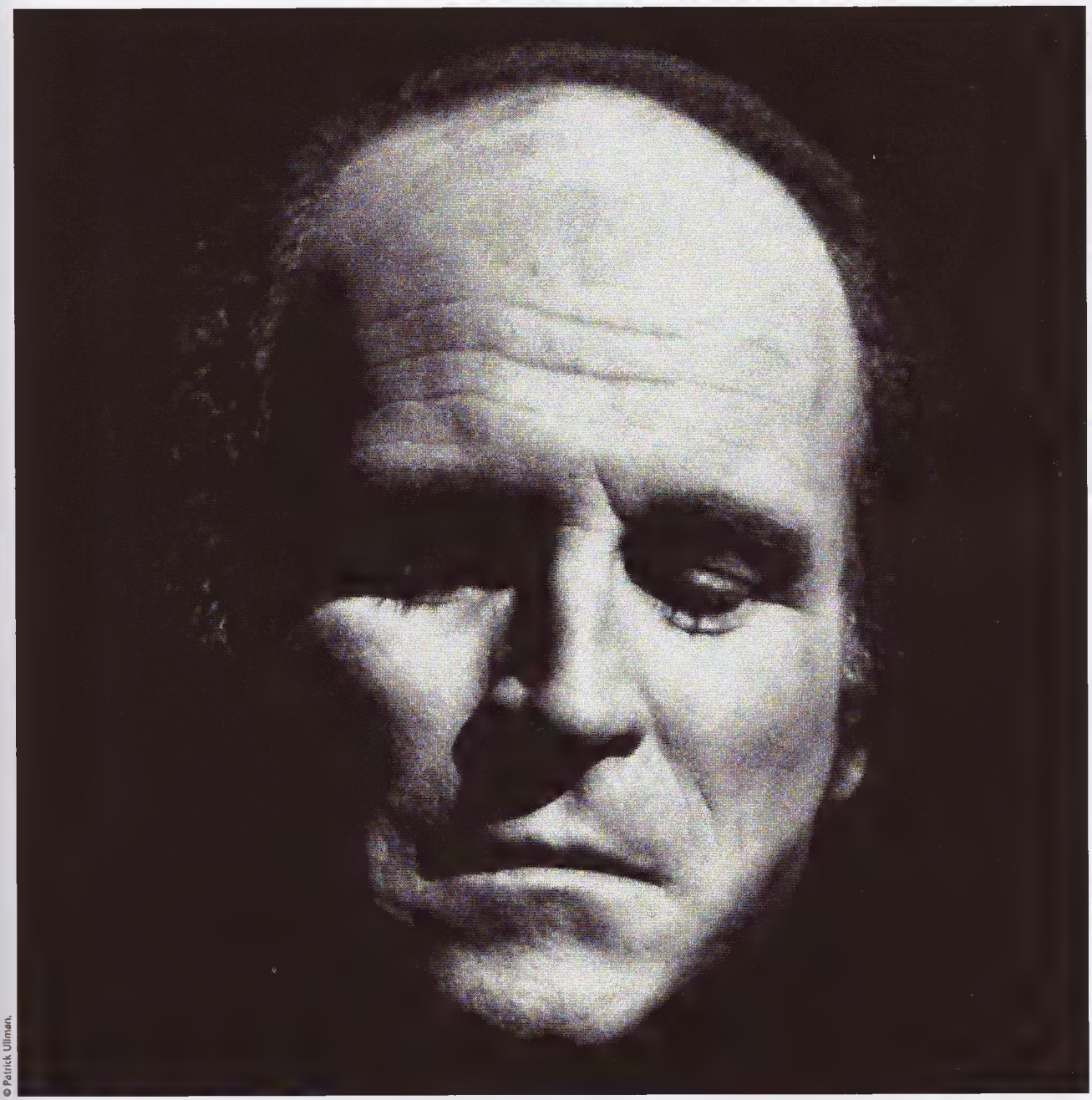
6. Cette « bonne tempête » est souvent expliquée dans les manuels scolaires comme les disputes de Verlaine avec son épouse Mathilde. Nous nous risquons (invités en cela par la chanson de Ferré, mais aussi par les choix de Hahn et Fauré) à une interprétation polysémique, incluant la désignation de l'acte amoureux.

© Roger-Viollet

Paul Verlaine et Arthur Rimbaud à Londres.
Dessin de Félix Régamey, 1872.

La musique, amplificateur du verbe

En faisant du poème de Verlaine une chanson, Ferré porte sur celui-ci un éclairage qui l'amplifie. Restant fidèle à la prosodie et au rythme (simples) du texte, il souligne dans chaque strophe le double mouvement d'offrande (ascendant) et de prière (descendant). Par la simplicité de la structure (tonalité invariable, « forme » chanson avec répétition d'un thème unique, répétition de l'alternance mesure avec cinq notes aux valeurs courtes/mesure avec note tenue...), Ferré met en relief l'esprit de soumission



© Patrick Ullman.

Léo Ferré chante *Spleen*, Bobino, 1969.

amoureuse du poème et l'humilité du présent qui est offert à la personne aimée (« l'humble présent » constitué de fruits et de fleurs cueillis, de feuilles, de branches, le cœur venant après tout cela).

Mais le chatoiement de l'orchestration, l'envolée lyrique de la mélodie, la richesse harmonique (les accords de 7es, de 9es, à 4 ou 5 sons) dévoilent l'ampleur cachée de l'offrande : loin de se contenter d'un « humble présent », l'amoureux offre, avec son cadeau métonymique, tout le *green* (la verdure), toute la nature. Cet homme-arbre, dont le cœur, arrivant en bout d'une énumération allant des extrémités (fruits) au tronc (remplacé par le cœur), couvert de la rosée du matin et fatigué de « la bonne tempête », semble s'offrir lui-même, corps et âme, ou plutôt désir (Pan est le Dieu de la nature comme celui du désir) et sentiment.

La simplicité de Verlaine et de Ferré a la force gigantesque de l'amour sentimental et physique. Léo Ferré se révèle ici un compositeur extrêmement attentif et fidèle à la lettre comme à l'esprit du poème *Green*.

Une technique entre **tradition** et **modernité** : **le bourdon**

29 Les « **musiques à bourdon** » ou la fascination d'un mirage

41 Une chanson interprétée sur bourdon : ***La pluie tombe sur nous***

46 Camille : ***Quand je marche***

Principe d'arrangement privilégié des artistes revisitant les répertoires collectés, le bourdon est bien paradoxal. Cette note (ou ce groupe de notes) continue(s), voire ininterrompue(s) durant tout un morceau, marque(nt) soit la modernité d'un arrangement rejetant un certain classicisme (depuis les années 1970), soit la volonté de (re)donner un caractère populaire, authentique ou archaïsant à une pièce instrumentale ou vocale (et cela, autant dans la musique symphonique que dans la *world music*).
Traditionnellement, le bourdon est une note-pédale, c'est-à-dire une note tenue par un instrument (orgue, cornemuse, vielle à roue, tânpûrâ...) ou par la voix, ou bien une note répétée (cloches). Cette note tenue peut remplir plusieurs fonctions : repère pour le chanteur, orchestration minimale ou simple liant de timbre...
Dans les deux chansons étudiées, la note tenue est la *tonique*. Dans le cas de la chanson de Camille, extraite de l'album *Le Fil* – qui tire son nom du bourdon (une note de *si*, constituée de la voix de la chanteuse retravaillée par l'ingénieur du son) qui traverse et même dépasse toutes les chansons qui le composent –, cet élément sonore semble participer du désir de dépouillement et de simplicité de l'auteure-compositrice-interprète. Il accompagne un texte qui insiste sur l'évidence et le premier degré : « Quand je marche, je marche / Quand je dors, je dors / Quand je chante, je chante... ». Les multiples frottements de notes et « frictions harmoniques » que permet cette tonique obstinée donnent, une fois passés, une impression de calme retrouvé, d'apaisement, d'acceptation (deuil).
Évelyne Girardon a décidé d'arranger *La Pluie tombe sur nous* (collectage d'une chanson exécutée *a capella*) et le *briolage* qui suit à l'aide d'un bourdon vocal, soulignant ainsi le caractère terrien et populaire de cette chanson, et lui conférant aussi une dimension envoûtante. L'utilisation d'un faux-bourdon vocal (à la quarte inférieure) pour le refrain achève de donner à cette chanson qui combine plusieurs modes (mode de *ré*, mode hongrois, mode de *la* défectif ou mode mineur mélodique descendant) un caractère d'étrangeté quasi chamanique ou magique.

Serge Hureau et Olivier Hussenet.

Les « musiques à bourdon » ou la fascination d'un mirage

Pour l'ensemble des notes de cet article, se reporter aux pages 39 et 40.

par Michel de Lannoy, ethnomusicologue, université François-Rabelais, Tours.

L'expression « musiques à bourdon » fait partie de ces expressions couramment utilisées, du moins oralement, par les musiciens ou les musicologues, sans qu'on prenne suffisamment garde à leur réelle pertinence. Elle est apparue, aux auteurs de la présente publication, comme la moins mauvaise pour évoquer des données aussi diverses que : une catégorie d'instruments, un mode d'organisation polyphonique, le trait distinctif d'une époque de l'histoire musicale, ou encore un signe de ralliement esthétique.
Pourtant, la consultation de nombreux ouvrages (sur les polyphonies, sur l'organologie[1], sur les musiques vocales ou sur la vocalité en elle-même) ne laisse émerger, à propos desdites musiques vocales, que de très rares références explicites aux « musiques à bourdon », comme on aurait pu s'attendre à en trouver, pourtant, à propos d'un genre autonome ou revendiqué comme tel. Si l'existence du *bourdon* est bien connue[2] et s'il est bien attesté, en effet, et de manière incontestable, dans un grand nombre de cultures musicales à travers le monde[3], il ne paraît nullement évident, au vu de l'écriture musicologique, qu'il puisse prétendre caractériser un ensemble *homogène* de productions sonores, et pas davantage une culture spécifique du son.
Les *musiques à bourdon* ne seraient-elles qu'une illusion ? Ce serait déjà une raison suffisante pour y consacrer plus d'une heure de peine...
Comment expliquer, en effet, que ce procédé d'exécution ait pu, ici ou là, s'imposer comme une référence chez certains musiciens et interprètes se réclamant des « musiques de tradition orale », ou, plus généralement, dans la réalité musicale de l'Europe contemporaine des « musiques traditionnelles » ?
On tentera ici, tout d'abord, un bref inventaire des « musiques à bourdon ». On s'interrogera ensuite sur ce qu'elles peuvent avoir en commun. On s'efforcera de comprendre, enfin, de quelles représentations ces musiques ont été porteuses, depuis leur retour en force dans les années soixante-dix.

© akg-images.

Pieter Brueghel, *Bauerntanz*. Peinture, 1568, Kunsthistorisches Museum.

Sédiments d'histoire : bourdon instrumental et bourdon vocal

Rappelons d'abord ce que la musicologie entend traditionnellement par « bourdon », avant que d'évoquer les musiques qui en font usage.

Des instruments

Dans le cas de l'orgue, par exemple[4], le bourdon est un tuyau bouché de tessiture grave (tuyau de seize, voire de trente-deux pieds), ayant une fonction d'accompagnement, de par la coloration sourde du timbre et le renforcement, dans le registre grave, d'un ou de plusieurs degrés de l'échelle servant de basse à la polyphonie. La même acception s'applique à la cloche la plus grave (donc la plus volumineuse) d'un ensemble campanaire (carillon ou cloches de volée). C'est encore le même sens, bien que par extension, qui s'applique à la composante d'un instrument polyphonique dotée d'un son unique, et soustraite, de ce fait, à l'utilisation mélodique : tuyaux-bourdons des multiples types de cornemuses – en un seul ou en plusieurs exemplaires –, cordes-bourdons des différentes vielles à roue, ensemble des cordes exclusivement frappées des tambourins à cordes en boyau du Sud-Ouest de la France, dénommés de ce seul fait « instruments (ou « cithares ») à cordes-bourdons »[5]. Dans ces trois derniers cas, on attend principalement du bourdon qu'il émette un son en accord étroit (moyennant toute la diversité qu'on peut donner à ce mot) avec les composantes à fonction mélodique – corde, tuyau ou voix.

Des modalités du sonore

Quelques traits essentiels sont requis pour qu'on puisse parler de « bourdon » : *l'unicité* d'un degré de hauteur ; la *stabilité* requise de sa fréquence ; la *continuité* de l'émission sonore. Mais dans le cas des musiques vocales, tenir un son de manière continue, voire ininterrompue, est quasiment contre nature. C'est pourquoi les chanteurs sont parfois amenés à assurer collectivement la tenue du son en respirant à tour de rôle. Dans le cas des musiques instrumentales, la réalisation d'un bourdon fait elle aussi appel à de multiples subterfuges : réserve d'air des cornemuses, roue des vielles tenant lieu d'archet, entretien de la résonance, respiration circulaire de certaines traditions de hautbois, voire création d'une illusion de continuité par le simple rappel régulier d'une même hauteur de son[6].

Bourdons vocaux et bourdons instrumentaux dans les musiques de tradition orale

Ces trois caractéristiques du bourdon lui confèrent, dans les pratiques polyphoniques qui en font usage, une fonction structurante et « architecturale » autant qu'une fonction esthétique et « musicale ».
Mais à peine posé, ce constat oblige à prendre en compte une grande diversité de formes d'organisation sonore – instrumentales ou vocales, écrites ou orales, européennes[7] ou extra-européennes –, qui témoignent tout à la fois d'une histoire très ancienne de la musique et des processus les plus actuels.
Même superficiel, un inventaire comparé des musiques faisant usage du bourdon, qu'elles soient instrumentales ou vocales, fait apparaître une disproportion entre les unes et les autres, et plutôt en faveur des premières. En dépit de cela, la musicologie s'est faite beaucoup plus aisément le témoin des bourdons vocaux qui jalonnent l'histoire de la musique[8]. On s'est ainsi habitué à ce que les moments d'une évolution tout occidentale de la musique, dont témoignent les pratiques vocales au cours de la lente élaboration de la polyphonie, occultent tout un autre pan de son histoire universelle. Le bourdon est encore bien présent, pourtant, dans les musiques instrumentales aussi bien que vocales de tradition orale – et sans doute est-il bien antérieur, y compris en Occident, à ses premières mises en forme savantes. On en rappellera la définition, dans le contexte des musiques de tradition orale : « Dans la musique

populaire, au sein des groupes ethniques les plus divers, on nomme « bourdon » une basse continue faite d'une seule note, assurée par une des cordes ou par un tuyau de l'instrument » (« Bourdon », *Encyclopédie Fasquelle*, 1958, I, p. 435). « La pratique du bourdon est ancienne, ajoute le dictionnaire *Riemann Musiklexikon* à propos des musiques vocales (cité et traduit par S. Arom[9]) ; elle est, aujourd'hui encore, largement répandue dans la musique populaire d'Europe et des pays extra-européens... Le bourdon s'applique en général au registre grave d'un instrument ou d'une voix, le plus souvent sous forme de sons tenus et non variés » (« Bordun », *ibid.*, 1985, III, p. 118). On voit combien ces définitions donnent toute leur place à des *pratiques* et à des *conduites d'exécution* en bourdon autant qu'aux *techniques d'écriture* et d'échafaudages sonores légués par l'écriture musicale.

On ne saurait mieux souligner, dès lors, combien la fonction du bourdon – quelle qu'en soit la tradition : écrite ou orale – est à la fois *musicale*, ou encore *ornementale* – ce dont témoignent un grand nombre de cultures musicales dans le monde – et *structurante* pour l'organisation polyphonique – ce qui a été surtout privilégié dans l'histoire de la musique occidentale[10].

Au risque des typologies

Bourdons instrumentaux

La diversité des formes instrumentales de bourdon en rend impossible l'inventaire exhaustif. On se contentera ici de suggérer une typologie en trois aspects principaux, même si la plupart des pratiques musicales en font un usage combiné.

Un repère de hauteur

Un premier aspect du bourdon dans les pratiques instrumentales est de constituer un repère fixe de hauteur mélodique pour l'exécutant. Ce repère est particulièrement prégnant dans toutes les traditions musicales faisant appel à la modalité, et à ce qui s'y trouve lié : la variation mélodique et l'ornementation. Le meilleur exemple en est la *tânpûrâ*, instrument de musique de l'Inde du Nord et du Sud (aujourd'hui de plus en plus remplacée par la *shruti-box*, petit harmonium de soutien en bourdon, sans égard pour le caractère esthétique et identitaire de la *tânpurâ*, à laquelle les musiciens préfèrent un instrument fonctionnellement plus commode, et suffisant pour assurer la stabilité du bourdon).

Mais aussi, d'autres procédés remplissent la même fonction, autorisant à étendre le sens du terme « bourdon » au-delà de la stricte morphologie instrumentale : bourdons intermittents, *ostinatos*[11], voire simples effets de résonance ou d'écho – sortes de bourdons « passifs », assimilables aux bourdons « actifs », comme en fait entendre, par exemple, l'église abbatiale cistercienne de Noirlac, au sud du Berry.

Sur les innombrables « arcs musicaux » d'Afrique noire, le frappement du son fondamental de la corde à vide crée un bourdon intermittent, concomitant à l'amplification des harmoniques par la cavité buccale, elle-même souvent assortie d'une troisième partie murmurée à la voix (▶▶ *Instruments de musique du monde*, Le Chant du monde [CNRS-Musée de l'Homme], 1990, pl. 6).

Un effet de contraste

Un deuxième aspect du bourdon instrumental, le plus fréquent, a trait à la densité du discours musical, en d'autres termes à sa « texture »[12]. Il s'agit là d'un

© Electa/Leemage.

Dürer, Albrecht (1471-1528, *Le Joueur de cornemuse*. Gravure, 1514. Musée des Offices, Florence.

procédé assimilable à l'orchestration, jouant des contrastes entre les rôles dévolus aux instruments. Ainsi, on mettra en relief une partie mélodique si l'on fait jouer à d'autres musiciens, à d'autres instruments, ou à telle ou telle composante spécifique d'un même instrument, une partie ayant la continuité d'un bourdon et se trouvant ainsi comme « neutralisée ». Et, plus radicalement encore, le jeu de ces trois clarinettes de roseau, *launedddas*, embouchées par un seul musicien, en respiration continue, et dont le bourdon, malgré sa fragilité, est une véritable basse harmonique assimilable à un tuyau d'orgue (▶▶ *coll. cit.*, pl. 26).

Un mode de coloration

Un troisième aspect, enfin, à l'inverse du précédent, vise, plutôt qu'à donner du relief à une partie soliste, à voiler celle-ci en la noyant dans une couleur d'ensemble. Dans cette pièce pour flûte avec bourdon vocal du Rajhastan, le son de la voix, modulé et s'entrecroisant avec la flûte, est beaucoup plus qu'un simple repère de hauteur, pour permettre une coloration réciproque entre les deux composantes (▶▶ *coll. cit.*, pl. 18).

Bourdons vocaux

Les musiques vocales du monde, auxquelles on se limitera pour toute la suite de cet article, en y incluant celles de la France, mettent en œuvre des dispositifs similaires. Ils se prêtent à une typologie analogue, dont chaque catégorie fait écho à son homologue instrumental : on propose de les dénommer successivement « bourdons-teneurs », « bourdons structurants », « bourdons de timbre ». Du moins en est-il ainsi pour des répertoires demeurés à l'écart des grandes mutations des traditions musicales intervenues, en France et en Europe, depuis le début des années soixante-dix, comme en Orient et dans le reste du monde depuis au moins les années trente (et pour autant que cet écart puisse s'appliquer uniformément à toutes les aires culturelles, ce qui est bien loin d'être le cas)[13].

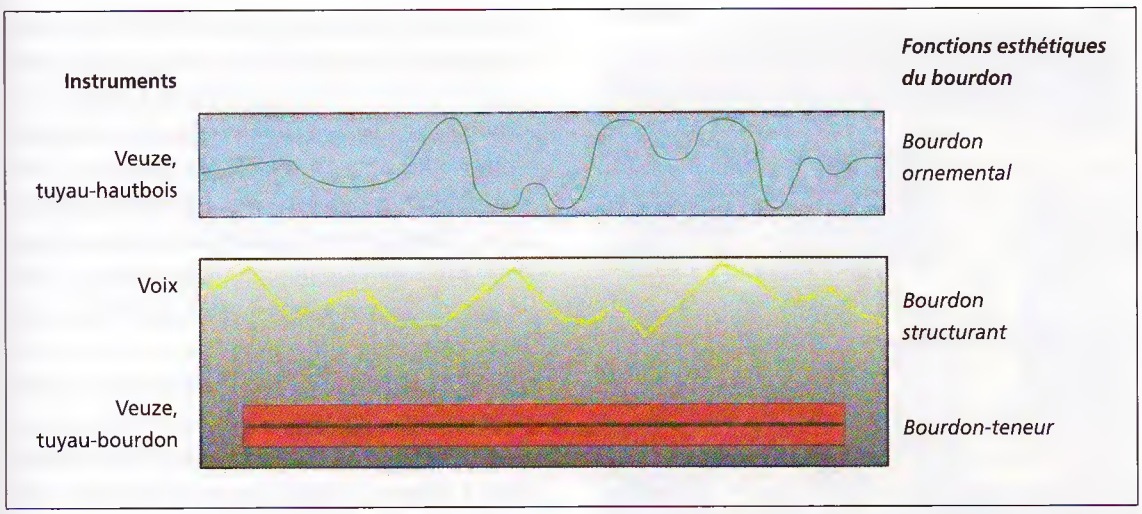
Au premier type, celui des « **bourdons teneurs** », on rattachera d'abord ce qui en est, en quelque sorte, le prototype, conservé aujourd'hui encore comme un héritage vivant de la pratique musicale du premier millénaire de l'ère chrétienne.

Les religieux de la communauté arménienne mékhitariste de San Lazzaro, près de Venise, ont ainsi développé et conservé un art de la psalmodie, hérité de l'Église byzantine. Confié à des solistes, experts dans la pratique de l'ornementation, leur chant se développe sur une teneur en bourdon vocal, l'*ison*, exécuté par un chœur d'hommes (▶▶ *Chants liturgiques arméniens : communauté mékhitariste de Venise*, Auvidis/Unesco [Anthologie des musiques traditionnelles], pl. 6, *Alleluia*).

Dans de nombreux autres cas de « bourdon-teneur », la distinction entre musiques vocales et instrumentales n'a même pas lieu d'être. Ainsi en est-il des chants de danse des Aborigènes d'Australie, du genre *wongga*, destinés à marquer le territoire d'une famille (▶▶ *Australia, Musique aborigène*, Auvidis/Unesco [Musiques et musiciens du monde], 1992, pl.6). Le bourdon s'y trouve assuré par le *didjeridu*, dont le son est, en lui-même, comme on sait, un mixte d'aérophone et de porte–voix. Il est remarquable que, outre sa fonction de stabilisation de la voix (*registre des hauteurs*, dont la cohérence est mise en péril par l'enchaînement des mélismes), ce bourdon instrumental structure également le discours *(registre de la durée)* dont il démarque les énoncés successifs.

Enfin, le principe du « bourdon-teneur » prend encore une forme inattendue lorsqu'un chanteur soliste l'exécute lui-même par un degré de rappel récurrent (dont la cabrette française évoquée *supra* fournit le modèle purement instrumental), comme le montre un air long d'Anatolie centrale (▶▶ J. Cler, *Musiques de Turquie*, Cité de la Musique/Actes Sud [Musiques du monde], 2000, pp. 111-112 et CD encarté, pl. 7) ressortissant à la grande famille des « chants longs » décrits par Brailoïu pour la Roumanie et pour les Balkans, et cousins germains des chants de labour, de *briolage* ou de *raudage* du Centre et de l'Ouest de la France.

Dans un deuxième type de bourdon vocal, qu'on se propose de dénommer « **bourdon structurant** », on trouve un ensemble de pratiques où le bourdon vocal s'intègre plus complètement à la texture de la polyphonie, mais sans aller pour autant jusqu'à une organisation structurale des hauteurs caractérisant le contrepoint occidental, ni à un système d'accords fondé sur la consonance entre les degrés. La voix de bourdon opère alors en conservant un contraste (de durée, de hauteur, ou au moins de stabilité de l'une ou de l'autre, ainsi que, plus rarement, de timbre). Elle ne cesse pas, ainsi, d'être audible pour elle-même, et aisée à isoler par l'oreille de l'auditeur.



Bourdons conjoints.

Relèvent de ce type des pièces comme certaines polyphonies italiennes, tel le célèbre genre *trallalero*, en Ligurie et dans le contexte portuaire de Gênes. La polyphonie en est, de par l'audibilité des bourdons vocaux, bien différente des polyphonies d'Italie du sud, où l'intégration des parties se trouve portée à son comble (▶▶ I. Macchiarella, *Voix d'Italie, coll. cit.*, 1999, pp. 61-63, et CD encarté, pl. 4). Bien que le *trallalero* soit beaucoup plus proche de l'harmonie savante et écrite, l'intégration sonore due aux musiques harmoniques y a conservé au bourdon, lui-même polyphonique, une fonction de contraste appuyé relativement à la voix soliste.

On peut considérer de même que, en sens inverse, mais par analogie avec la voix, dans cet *Archipel des musiques bretonnes* décrit par Yves Defrance (▶▶ *coll. cit.*, 2000, CD encarté, pl. 16 et 18) le couple de sonneurs « biniou-bombarde » opère une même intégration partielle des contrastes. Le bourdon du *biniou koz* est à la fois un support harmonique de stabilité, pour la modalité des « tons » (ou « airs ») se déroulant au dessus de lui – et à ce titre il est aisément audible par l'oreille –, et un acteur efficace de la continuité sonore, assurée en outre par le tuyau mélodique.

Comme annoncé, un troisième type de bourdon vocal, qu'on dénommera « **bourdon de timbre** », vient souligner la fusion des composantes de la polyphonie plutôt que leur mise en contraste.

Pour revenir à la Bretagne, par exemple, il suffit que le bourdon instrumental s'applique au violon et que ce dernier soit associé à la voix d'un chanteur (▶▶ *L'Archipel des musiques bretonnes, coll. cit.*, CD encarté, pl. 4) – comme pourrait le faire une vielle à roue – pour que ce bourdon prenne une tout autre allure. Sa fonction n'est plus en ce cas de structurer le discours ou la consonance : elle est de la *colorer*, en tentant d'abolir le plus possible la différence des timbres de la voix et de l'instrument, jusqu'à créer entre les deux une forme de réciprocité.

D'autres musiques – d'autres pratiques vocales – ne sont en quelque sorte *rien d'autre qu'un bourdon* : sortes de clameurs entretenues et presque paisibles, qui confient à la technique du bourdon le soin de faire durer l'attention, d'entretenir, pendant le temps de la fête, l'image de la cohésion sociale, enfin de circonscrire l'univers du son habité, comme pour le protéger par un vêtement, de même qu'on protège un rite en l'entourant d'un cercle de cendre. « Bourdon-couleur », comme la couleur d'un drap aux fils serrés peut résulter de l'entrelacs de fibres aux multiples nuances de teintes : tel est ce grand bourdon des Peuls Bororos du Niger (▶▶ *Les voix du monde, coll. cit.*, pl. III, 9).

Bourdons conjoints

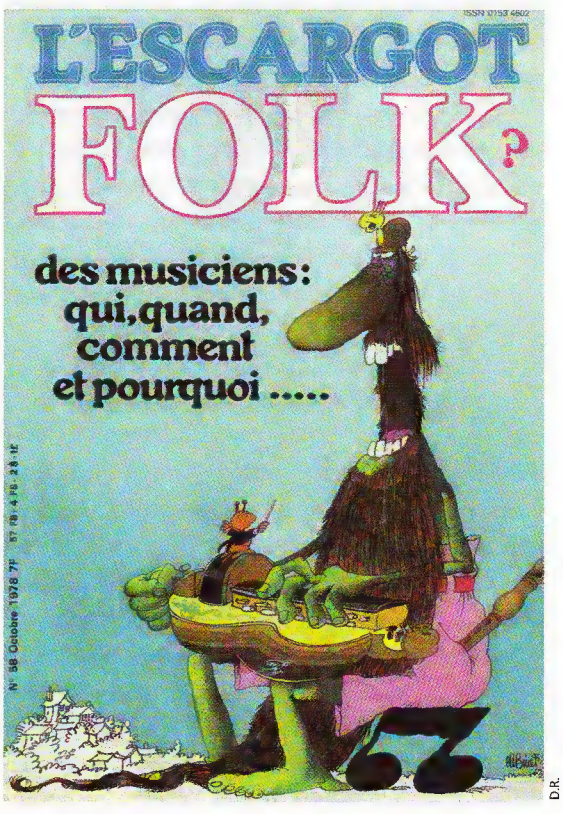
S'il fallait souligner à nouveau la conjonction fréquente entre ces trois types de bourdons, nous renverrions le lecteur à une pièce comme celle-ci, de la presqu'île guérandaise : « L'Amant refusé par le père » (▶▶ *L'Archipel…, coll. cit.*, CD encarté, pl. 13). La veuze (cornemuse gallèse, sans doute ancêtre du *biniou koz*, redécouverte depuis une vingtaine d'années), qui accompagne un chanteur d'aujourd'hui, ne laisse, si l'on peut dire, à ce dernier que le soin d'articuler le texte. Elle s'en réserve toute l'ornementation, sur son tuyau-hautbois, jouant de façon

ininterrompue (*type 3*, fait de coloration et de fusion : « bourdon de timbre »). Elle confie au tuyau de bourdon proprement dit l'assise du mode, dont il joue la tonique (*type 1*, fait d'émission : « bourdon-teneur »). Et cette tonique vient à dessein contredire par endroits la note sensible exprimée à la voix (*type 2*, fait de structure harmonique, contrariée ou soulignée : « bourdon structurant »).

Une identité problématique

Sous l'abondance de ces cas de figure, que la typologie vise simplement à mieux appréhender, se cache pourtant une question centrale : le fait qu'existent tous ces types de bourdons (pour n'évoquer que les bourdons vocaux) autorise-t-il, de soi, à parler de « musiques à bourdon » comme d'un genre musical ? Pour qu'il en soit ainsi, il y faudrait un certain nombre de conditions.

La première, c'est bien la moindre, est que cette typologie soit elle-même légitime. En d'autres termes, qu'elle puisse être reconnue et validée par les acteurs des musiques ici inventoriées. La construction des objets de l'ethnomusicologie est à ce prix : notre description n'a donc parcouru que la moitié du chemin.



D.R.

Revue *L'Escargot folk*, 1978. Couverture de Christian Binet.

La seconde est que, à partir de cette diversité, puisse être dégagé un concept esthétique unificateur qui caractériserait objectivement les « musiques à bourdon », au terme d'une description analytique faisant l'objet d'un consensus. Le « bourdon » serait ainsi, dans ces musiques, une caractéristique dominante, immédiatement reconnaissable et excluant d'autres formes d'organisation polyphonique. À l'inverse, ces musiques auraient l'exclusivité de la polyphonie en bourdon.

Malheureusement, à notre connaissance, de telles musiques n'existent pas.

Tout au plus peut-on reconnaître à un certain nombre de productions vocales de tradition orale un **art de la continuité sonore et mélodique**, dont les limites débordent très largement la notion du seul bourdon. Celui-ci étant ainsi désigné, la frontière y devient ténue entre le bourdon et l'*ostinato*, si l'on prend en compte les conditions de l'exécution et la finalité expressive du genre chanté. Dans une imitation instrumentale récente d'une hymne *soufi*, le musicien « arrangeur » a eu recours à un *ostinato* pour restituer l'invocation répétitive à *Allah* et pour traduire la continuité mélodique caractérisant cette tradition, continuité habituellement assurée par les interventions de la flûte *ney* (▶▶ *Musiques de Turquie, op. cit.*, CD encarté, pl. 4).

Cet « art de la continuité » n'est encore qu'un concept esthétique, n'engageant que la responsabilité du chercheur : une manière de rendre compte, de la façon la plus synthétique, de la pertinence de notre perception[14].

On pourrait aussi, et pour cette même raison, identifier dans l'art du bourdon **un art du dédoublement sonore**. Le bourdon revêt la particularité, en effet, de rendre très présent un son indépendant de la voix principale, tout en l'y associant étroitement. On l'entend différemment selon qu'on le reçoit comme une diffraction imposée à un son unique, ou comme une rencontre imprévisible de deux émissions sonores. Or ce « jeu » – celui de l'auditeur – est rendu possible par l'intersection partielle des registres, ni tout à fait confondus, ni tout à fait étrangers. C'est à une même obsession du « deux en un » et du « un en deux » que répond l'exécution en bourdon, et l'histoire de la polyphonie dessine ses méandres entre ces deux polarités. Sa fabrication, son mode d'exécution sont ici secondaires, eu égard à ce qui inspire les multiples artefacts sonores (masques vocaux, mirlitons, délégation de l'œuvre à un instrument résonant par

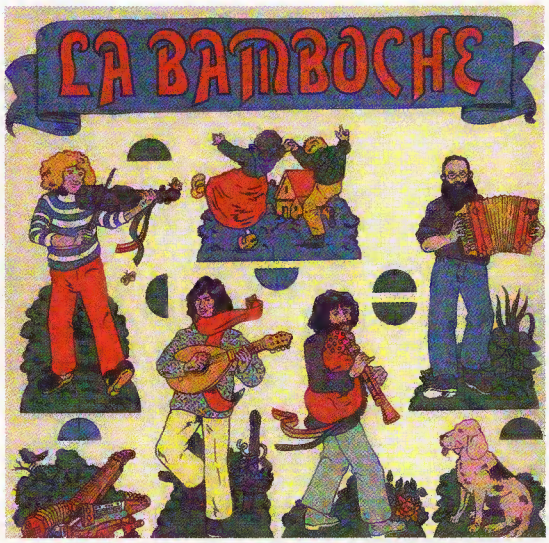
sympathie, comme dans l'œuvre *Appels*, INA-GRM 1974, de Michaël Lévinas[15]). Dans tous ces artefacts, l'anthropologue décèle autre chose qu'une simple répartition des rôles : plutôt l'indice et l'expression d'une sociabilité vocale.

À défaut de « musiques à bourdon » parmi ces « objets musicaux » que nous avons explorés, pauvres résidus discographiques d'un patrimoine musical universel, aurons-nous davantage de succès en interrogeant des pratiques plus récentes, héritières des années soixante-dix (▶▶ *supra*, p. 7, n. 1), là-même où nous aurions le plus de chances d'en rencontrer la théorisation ou tout au moins l'expression verbalisée : en Europe, et plus encore en France ? Pas un disque, en effet, pas un album du grand mouvement de collecte de « ces années-là », et du « revivalisme » qui l'a suivi, qui ne s'impose l'obligation d'en expliciter les canons esthétiques.

Hélas ! Discours bien décevants pour ce qui nous occupe ! À peine quelques mentions fugitives du bourdon dans les revues de cette décennie, que l'on interroge *L'Escargot folk, Tradition vivante* ou, plus tardivement, *Plein Jeu, Modal, Trad-Magazine* et les revues des différents centres régionaux, en France, des musiques et danses traditionnelles (*Pastel, Musique bretonne, Tutti, L'Affût, Musiques et danses traditionnelles en Rhône-Alpes...*).

Dès lors, comme pour l'étape précédente, et aux risques et périls du chercheur, les objets musicaux en eux-mêmes demeurent la seule chance de valider la notion de « musiques à bourdon ». Le constat s'y fait plus nuancé. Du seul point de vue statistique, en effet, le bourdon est bel et bien le mode d'arrangement favori de nombre d'interprétations revisitées par les musiciens de cette période, à partir des répertoires qu'ils avaient eux-mêmes collectés, ainsi que des créations qui s'en inspirent. Mais aussi, en sens inverse, on est surpris par de nombreux cas de musiques qui, bien qu'inscrites dans ce contexte, ont souhaité ignorer le bourdon.

Que l'on se tourne vers la Bretagne, la Corse, le Pays basque, la Gascogne ou le Centre-France, notamment dans des publications mettant en perspective les différentes strates d'une culture musicale, l'arrangement en bourdon signe presque toujours, à partir des années soixante-dix, une revendication de modernité. Vers le milieu des années quatre-vingt, au terme d'un grand mouvement de collecte engagé dix ans auparavant, la restitution se fait de plus en plus innovante. Elle a alors recours à des formes d'arrangement plus proches, en général, des musiques « savantes » écrites et elle intègre toute la diversité des champs de la création musicale.



D.R.

D.R.

La Bamboche, Malicorne, disques Hexagone.

Pendant quelques années, le bourdon s'est imposé comme un mode d'arrangement privilégié des répertoires vocaux. Il enrobe ainsi les mélodies dans une trame polyphonique de plus en plus indifférente à l'harmonie consonante, et de moins en moins contrainte par les exigences de la modalité, ...ou par celles du bourdon lui-même, qui pouvait parfois, dix ans auparavant, relever d'un usage quasi réflexe et exclusif.

À travers trois disques majeurs et relevant d'une même inspiration (▶▶ *La Bamboche*, Hexagone, 1974, pl. B5 ; *Le Claque-galoche*, Arfolk, 1975, pl. A5 ; *Malicorne*, Hexagone, 1974, pl. B4), le bourdon montre une présence presque constante, mais le plus souvent instrumentale, la voix y étant en

D.R.

Quintette « Roulez fillettes », *Amours que j'ai*, Auvidis (ethnic), 1990.

général préférée soliste. Très proche, quant au style, par exemple, du « Deuil d'amour » de ce dernier disque (▶▶ *ibid.*, pl. B5), la chanteuse Évelyne Girardon a porté à sa perfection, au cours d'une carrière de plus de vingt ans, ce recours privilégié au bourdon pour l'harmonisation du répertoire francophone – on en trouvera un exemple détaillé p.39. Dans un album déjà ancien, *Amour de fusain* (Ocora-AMTA [En France-In France], 1988), et plus encore dans un autre plus récent, *Amours que j'ai*, par le quintette vocal « Roulez fillettes » (Auvidis [Ethnic], 1990), elle montre toute la diversité dont ce type d'arrangement est susceptible, pour se mettre au service de textes qui, présentés tels quels, auraient pu paraître surannés en raison de leurs images poétiques ou de leurs tournures, et bien éloignés des goûts d'un nouveau public élargi. Les plages huit à onze de *Amour de fusain* en donnent la mesure : intervention d'un bourdon stable à la manière d'un *ison*, rejoint par un unisson (▶▶ pl. 8, *La Fille d'un maréchal*) ; emploi d'un bourdon supérieur, dans le style d'une cornemuse (▶▶ pl.10, *Allons la belle*) faisant progressivement alterner une tenue sur syllabe unique et une articulation syllabique, sur cette même hauteur de son, accompagnée d'un bourdon polyphonique ; conjonction d'un bourdon tenu et d'un bourdon rythmique sur le même degré ou à la quinte supérieure de celui-ci (▶▶ pl. 11, *Rossignolet du bois joli*).

Il n'y a donc rien de systématique dans ces nouveaux usages : plutôt un parti pris esthétique réfléchi et déterminé.

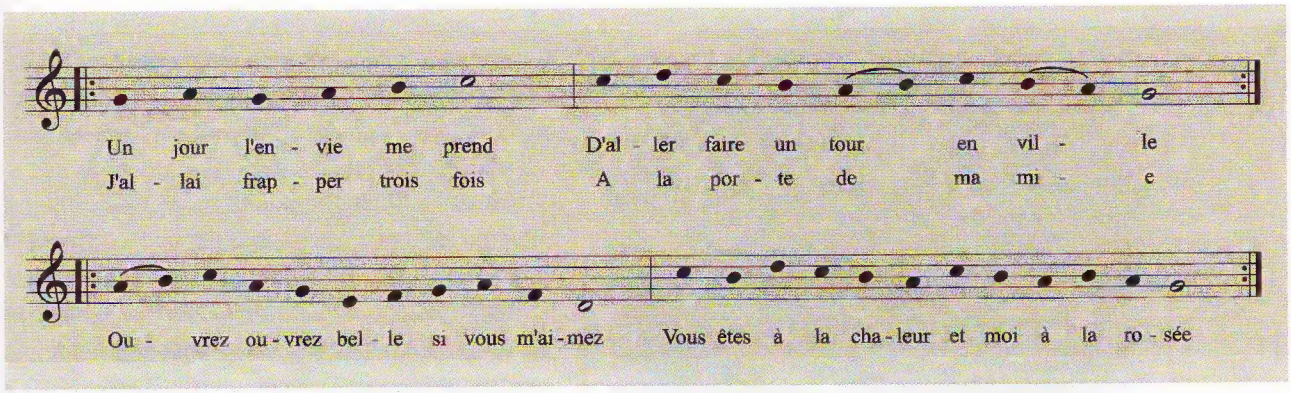
Alors même que la tradition vocale collectée et publiée n'en montre pratiquement aucun témoignage (▶▶ *Cantal : musiques traditionnelles*, Aurillac : ADMD-AMTA, 1990), les musiciens du groupe *Mélusine* enregistrent *Passionnément* (Auvidis), en 1985, dont deux pièces vocales recourent à un arrangement en bourdon (▶▶ pl. A4 et B3). Plutôt qu'inspiré par les sources collectées, très généralement homophoniques, on peut interpréter ce choix comme un héritage instrumental transposé à la voix, mais nous y entendons surtout l'écho d'un chant choral orphéonique, inspiré par la mise en valeur d'un texte, et congédiant les déterminismes de l'instrumentation.

De même, la compagnie *Lo Jai* a eu recours à une esthétique assez proche, qui, en 1987, enregistra *Be ja longtemps joenessa* (▶▶ pl. B3) sur un arrangement de bourdon ininterrompu. Mais ce choix ne concerna qu'une seule pièce sur les huit composant cet album (▶▶ *Acrobates et musiciens*, Shanachie Records, SH 21009, 1987).

De même, enfin, le disque *Voix*, cinquième volume de l'anthologie « Musiques et voix traditionnelles aujourd'hui » publiée en 1990 par le Conservatoire occitan de Toulouse, harmonise en bourdon trois pièces – et seulement trois sur les vingt-et-une que compte ce double album – en ayant recours à un bourdon « oblique » – à savoir passant d'une partie à l'autre de la polyphonie (▶▶ pl. B4) –, ou bien faisant suite à un unisson des premières strophes (▶▶ pl. B1, a et b), ou encore par le moyen d'une harmonisation dont la tessiture grave, par son écart avec la mélodie, « sonne comme » un bourdon.

Rien de systématique. Mais pour les trois musiciens du *Trio Violon*, dans le disque *La Concordance des temps*, Silex (AMTA), c'est encore un bourdon qui démarque l'unique pièce vocale (▶▶ pl. 8) servant d'intermède à une succession serrée de pièces instrumentales. Car à travers cette magnifique chanson (partition ci-contre), ils soulignent à quelle source commune, celle de la voix, s'abreuvent les répertoires instrumentaux et les répertoires chantés. Sous le beau texte apparemment anecdotique, le bourdon immobilise quelques instants la pensée, transformant le récit en songe. Mais le texte n'est que prétexte : c'est la mémoire d'une musique autant que celle d'un amant qui s'exprime ici, avant que ne le réveillent, sur les plages suivantes, les échos en bourdon d'une bourrée d'autrefois.

Rien de systématique, encore. Car, à l'inverse, c'est par une *absence délibérée de tout bourdon* que la



Transcription d'*Un jour l'envie me prend, in* Léon Peyrat, *Cahiers de chansons du Pays de Tulle*[16].

voix de Solange Panis s'invite entre les plages instrumentales harmonisées en bourdons du *Trio cornemuses*, dans une production qui, à travers toutes les pièces, préfère pourtant la création à la restitution[17].

Un dernier exemple : celui des chanteurs corses de *A Filetta* qui, pour montrer l'actualité de leur musique, enregistrent, en 1997, une création polyphonique autour du personnage de *Médée*. Pour la dernière plage du panorama des *Polyphonies corses* dressé par Ph. J. Catinchi (▶▶ *coll. cit.*, 1999, CD encarté, pl. 22), c'est encore un bourdon, celui du quatrième chœur de cet opéra, qui témoigne de l'actualité de la création polyphonique, alors même qu'aucune des vingt-trois plages précédentes n'en avait fait mention.

Tous ces arrangements sont présentés, dans leurs notices, sans évoquer pour autant ledit bourdon, peut-être même en en dissimulant l'usage : comme un moyen technique dont on garderait le secret de fabrication. Peut-être aussi pour préserver une illusion de « naturalité » de ces répertoires.

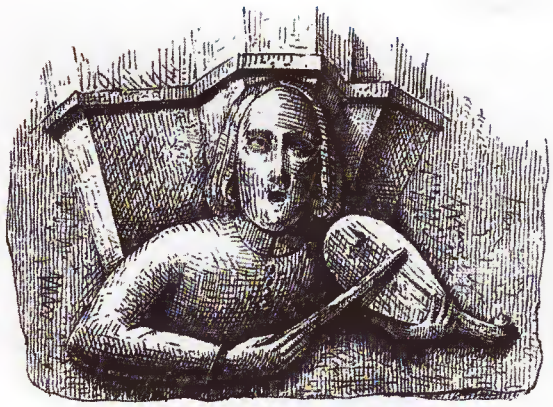
En matière de « revivalisme » et de création, la plupart des autres cultures n'ont rien à envier à la France ni à l'Europe. Un même recours ambigu au bourdon s'y déploie, où l'on peut entendre, selon les cas, et de façon tout autant dépourvue de systématisme, d'identiques signes de la *modernité*, à travers des musiques qui ne peuvent en aucun cas être rassemblées sous une étiquette unique de « musiques à bourdon ».

Dans une pièce enregistrée en 1992 chez des Tziganes de Hongrie, avant-dernière plage d'un disque dont pas une seule autre plage ne fait usage de bourdons, l'omniprésence et la continuité sonore de l'accompagnement à la guitare suffiraient à dater la pièce. Cette pièce montre combien la continuité sonore, qui est la marque du bourdon, s'est imposée au style d'une musique qui n'accordait pas, traditionnellement, de valeur particulière à cette continuité (▶▶ *Les Tziganes de Hongrie et leurs musiques, coll. cit.*, 1996, CD encarté, pl. 18).

De même, parmi l'ensemble des pièces retenues par J. Düring pour illustrer les *Musiques d'Asie centrale* (▶▶ *coll. cit.*, 1998, pp. 77-78, et CD encarté, pl. 16), une seule pièce, la dernière, qualifiée de « chanson moderne », fait appel à un accompagnement instrumental dont la compacité de la texture l'apparente de près à un bourdon.

Il serait rassurant, mais illusoire, de penser que l'histoire du bourdon se confondrait avec celle de supposées « musiques à bourdon ». La modernité que ce procédé exprime serait alors en passe de perdre une bonne part de sa force signifiante. Car en France même, rien qu'en matière de musiques instrumentales, les seules cornemuses et vielles à roue, si abondamment représentées dans le champ des musiques traditionnelles, et au sein desquelles elles font figure d'archétypes des instruments à bourdon, sont loin d'épuiser les usages du bourdon instrumental à travers nombre d'expressions appartenant aux « musiques actuelles » : on pense ici, par exemple, à une pièce parmi cent autres comme *Engine of ruin* du groupe *Earth* (▶▶ *The bees made honey in the lion's skull)*, dans laquelle ou rencontre un type de son continu, exécuté par la guitare et les basses saturées et ponctué par une batterie très intermittente, tous ces traits identifiant la *drone music*[18] (ou *drone metal*) et relevant de ce que Philippe Tagg désigne comme des « musèmes ».

Les « musiques actuelles » vocales empruntent les mêmes sentiers, inspirées par le même pari de faire s'entrecroiser jusqu'à se confondre l'énergie de l'instrument et celle de la voix[19]. Or c'est le bourdon qui cristallise cette fusion, comme dans certaines pièces de


© Gusman/Leemage.

Joueur de vièle à archet ou viole (ancêtre du violon à trois ou cinq cordes, la plus basse faisant office de bourdon). Gravure de 1848, lithographie L. Rouquayrol, Toulouse.

musique « électro » (d'où semble tout droit issu ce mot de « fusion »...), dessinant un espace commun minimal où s'abolissent les différences de timbres et de modes d'attaque (comme en témoigne le succès actuel du groupe *Portishead*, dans la pièce *Threads* de son album *Third*). Malgré toute l'érudition classificatoire et distinctive dont font preuve les adeptes de ces musiques aux innombrables ramifications, ils seraient bien inspirés d'en rattacher les caractères à une même racine, commune à tous les genres musicaux[20]. Entre les « musiques à bourdon » et les « musiques électro », les distinctions relèvent peut-être plus de la différenciation sociale que des identités stylistiques.

Pour une sémiologie des « musiques à bourdon »

Mais bien qu'il ne reste des « musiques à bourdon » à peine plus que les termes dissociés d'un syntagme factice, essayons au moins de supputer à quoi il pourrait correspondre : à quelle attente de l'instrument

© Gusman/Leemage.

Joueur d'orgue portatif.

et de la musique, par les danseurs, les érudits, les artisans du folklore et ceux du renouveau folklorique – aussi bien que par ceux qui s'en font les contempteurs –, par les artistes, enfin, et par les musiciens d'aujourd'hui.

Car si les « musiques à bourdon » se trouvent ainsi révoquées, l'ethnomusicologie n'est pas pour autant réduite au silence. Il lui faut prendre le risque d'expliciter, ou tout au moins de *suggérer*, à défaut du sens des mots et des discours – ici bien ténus –, le *sens* des *sons*, et plus encore celui des pratiques artistiques qui les font naître. Dans une telle approche, le discours des musiciens, ceux d'aujourd'hui, ceux « d'ici » et ceux de « là-bas », ne pourra être tout au plus, même si on peut le regretter, qu'un adjuvant. Mais les hypothèses ici proposées nous rendront attentifs à mieux *entendre* les fascinations et les répulsions de nos élèves, qu'ils soient eux-mêmes les acteurs et les émetteurs (ou fauteurs...) de bourdons (celui du bruit de la classe ou de la rue, de leur baladeur, ou de la basse saturée de leur « groupe », le vendredi soir) ; ou qu'ils en soient les auditeurs-récepteurs (du même bruit de la classe ou de la rue, de leur baladeur ou de leur discothèque préférée).

Il apparaît que les musiques vocales utilisant le bourdon (comme forme d'arrangement intentionnel ou comme procédé plus ou moins sporadique) se réclament d'un certain nombre de caractères esthétiques, fonctionnant comme objets de projection, et révélant plus la subjectivité artistique de ceux qui les emploient que la réalité historique leur servant de référence.

On suggèrera plus particulièrement trois de ces références esthétiques en s'attardant, pour finir, sur la troisième d'entre elles :

– les « musiques à bourdon » opèrent une remise en cause des modèles formels obéissant à la *construction* et à la *structure* pour leur préférer l'instant sonore, le timbre, la couleur ;

– les « musiques à bourdon » renvoient à une valorisation de la pratique collective ;

– les « musiques à bourdon » mettent en œuvre, comme on l'a dit plus haut, un faisceau de références et de signes exprimant une modernité esthétique revendiquée par d'autres de leurs aspects : des conduites sonores, des modes d'expression corporelle, des types de langage, de vêtements, d'écoutes. Elles le font, notamment, en rendant audible l'intervention d'un arrangement, ainsi que le traitement original d'un texte.

Pour ce dernier aspect, cependant, le paradoxe veut que le vecteur principal en soit des traits évoquant plutôt un archaïsme de la musique : résonance vaguement « médiévale » du bourdon vocal, recours à une modalité antérieure à la prééminence du système tonal, émission vocale dépourvue de *vibrato*, compacité de la polyphonie, unissons entre voix et instruments, recours, le cas échéant, à des instruments connotés comme médiévaux ou baroques.

On trouverait sans doute maints autres caractères s'appliquant à ces musiques : ... si nombreux, même, si divers, surtout, qu'ils échouent à les spécifier[21]. Mais l'important n'est pas là. Car tous ces signes d'archaïsme que la modernité embauche ne valent pas vraiment par eux-mêmes : ils pourraient aussi bien en être d'autres. Ils sont indépendants d'un genre musical autant que d'une époque vraiment identifiable. Ils fonctionnent, d'une certaine façon, en régime minimal, « à demi-mots », comme *en veilleuse*, et, plutôt qu'en imposant l'univocité d'un sens, en se laissant imposer celui que leur assignent les artistes qui s'en emparent, au gré de regroupements éphémères et sans cesse redistribués[22]. À travers ce pseudo-archaïsme des supposées « musiques à bourdon » se reconnaissent malgré tout *des gens* plutôt qu'*un genre* : des publics, des amateurs et des artistes, des producteurs, des jeunes, des étudiants et des collégiens... Trop nombreux et trop divers pour que l'on puisse apposer sur ces signes une quelconque valeur de référence objective, et pas même, peut-être, une signification esthétique. Tout juste l'assurance pressentie d'une appropriation encore possible de ces musiques dans lesquelles ils se reconnaissent : la certitude entrevue de leur actualité. Ainsi que le rappelle ce poète basque Josean Artze, cité et chanté par B. Achiary (▶▶ *Musiques basques d'aujourd'hui*, Silex/MFA, 225006, pl. 2) : *Je bois à la vieille fontaine. Je bois de l'eau neuve. Eau toujours renouvelée... de la vieille fontaine de toujours.*

© Gusman/Leemage.

Joueur de cornemuse (cabrette ou boudègue).

« Musiques à bourdon » ? Pour les usagers comme pour les créateurs de ces musiques, dans l'univers contemporain des « musiques traditionnelles », le bourdon paraît moins un modèle objectif à imiter qu'un signe auquel se référer, capable d'incarner efficacement la fascination du beau (et de nombreuses autres valeurs corollaires). Capable, aussi, en se parant de la stabilité trompeuse du concept de « musiques à bourdon », de procurer aux publics les plus divers l'illusion éphémère, mais bénéfique, d'un monde soustrait à la déperdition et à la mort, illusion qui, telle un mirage, et comme l'avait bien pressenti Malraux, est constitutive de toute culture humaine aux prises avec le temps. ■

Notes (pages 29 à 38).

1. On désigne par « organologie » *la science des instruments de musique*, du point de vue matériel (description de leur fabrication, de leur morphologie, de leur acoustique, de leurs techniques de jeu...) et du point de vue culturel (analyse de leur origine, de leur fonction, de leur signification dans la société...). De ces deux points de vue résultent les diverses classifications des instruments de musique dans le monde, autre domaine majeur de l'organologie. Voir notamment : G. Dournon, 2007, et F.R. Tranchefort, 1980.

2. Et plus souvent comme « faux », d'ailleurs, que sous son sens premier : le « *faux*-bourdon », *falsobordone* en italien, désigne une technique d'écriture polyphonique en accords successifs de trois sons, issue de la tradition orale, mais n'ayant que peu de rapport avec ce qu'on désignera ici par « bourdon ». Voir : I. Macchiarella, 2007.

3. Pour un recensement détaillé des procédés de « bourdon » utilisés dans les musiques savantes et dans les musiques traditionnelles, voir : S. Arom *et al.*, 2007.

4. Voir, par exemple : Audard et Mercier, 2007.

5. Le « bourdon » est, pour de nombreux chercheurs, une marque privilégiée du caractère « populaire » des instruments qui s'en trouvent dotés : « La stylistique populaire (écrit Cl. Marcel-Dubois, 1980, p. 17) réserve une place privilégiée au système dit « en bourdon ». P. Bec, quant à lui, note qu'au Moyen Âge le bourdon est ce qui spécifie la cornemuse parmi les instruments de musique, désignés par le générique « muse », comme dans la périphrase « La muse au gros bourdon », dans *Le Jeu de Robin et Marion*, d'Adam le Bossu (XIIIe s.) (*in* : Bec, 1996, p. 77).

6. Comme le montre la cabrette, cornemuse du Cantal et de l'Aubrac, acclimatée à la vie musicale parisienne, dont le tuyau de bourdon est intentionnellement bouché par les fabricants et ainsi neutralisé.

7. Et, à ce titre, ayant frayé, la plupart du temps, avec les musiques savantes qu'elles côtoyaient.

8. Sans doute en raison de ce que le texte des musiques vocales a été un élément stabilisateur pour la mémoire de ce procédé.

9. S. Arom, 1985, p. 88.

10. Cette distinction justifie, dans la terminologie musicale des musiques savantes, celle qui différencie le *faburdon* anglais et le *faux-bourdon*, ces deux modes de pratique et d'écriture développés à la fin de la première moitié du XVe siècle – en particulier chez G. Dufay et quelques autres musiciens franco-flamands –, et l'un comme l'autre issus de pratiques vivantes de bourdon antérieurement en vigueur dans la tradition orale. Si tous deux donnent au chœur médiéval une couleur et une épaisseur sonores héritées du son de bourdon, le *faburdon* désigne une technique d'*exécution* en mode improvisé (une « conduite musicale ») dont le repère stable était donné par l'intervalle de quarte (désigné par *fa*), tandis que le *faux-bourdon* est une technique d'*architecture* et de *structuration* en voix parallèles partiellement homorythmiques, héritée du contrepoint et fondée sur la mise en relation intervallique d'un *cantus* et d'un *tenor*. Ainsi tous deux expriment-t-ils, spécifiquement, l'une ou l'autre des deux fonctions que la plupart des musiques à bourdon de la tradition orale nous donnent aujourd'hui à entendre : une fonction relevant de la conduite musicale et une autre inspirée davantage par la structure de la polyphonie. Voir : G. Le Vot, 1993, p. 76. Voir également : Marc Honegger (dir.), art. « Bourdon » et « Faux-Bourdon ».

11. L'*ostinato* est un « bref motif mélodico-rythmique répété tout au long d'une pièce musicale » (*cf.* « Glossaire », in *L'Homme, Revue française d'anthropologie*, 2004, pp. 409-419).

12. Au sens très large que J. Dunsby donne à ce terme, dans lequel il inclut « quatre formes (qui) permettent de cerner (ce) concept », faute de pouvoir en proposer une définition suffisamment délimitée : « la monophonie, la polyphonie, l'homophonie et l'hétérophonie » (cf. « Texture », in : J.J. Nattiez, vol. 2, pp. 219-232 (223).

13. Pratiques du concert, de l'enregistrement radiophonique ou discographique, de l'électrification, des tournées internationales, de la création musicale individualisée, du vedettariat, de la virtuosité : tous ces processus sont abondamment différenciés. On écartera donc provisoirement de notre inventaire des formes de bourdon inspirées par des modes d'arrangement qui, précisément, donnent un sens tout particulier – et peut-être d'ailleurs le seul acceptable – aux « musiques à bourdon » conçues, pour quelques pages encore, comme un *syntagme*. Pour faire bref, on invitera notre lecteur-auditeur à se reporter à des témoignages musicaux publiés après les années soixante-dix et dont les objets ont surtout pour leurs collecteurs l'intérêt d'être eux-mêmes des survivants (y compris d'une modernité dépassée), mais des *survivants rajeunis*, car bénéficiant d'une technicité épistémologique inexistante vingt ans auparavant. À cet effet, trois collections ont été principalement sollicitées : celles de la Cité de la Musique/Actes-Sud (« Musiques du monde »), celle du CNRS-Musée de l'Homme (éd. Chant du monde) et celle de l'UNESCO-Auvidis (« Anthologie des musiques traditionnelles » et « Musiques et musiciens du monde »).

14. On avouera même que le recours à ce concept par le texte du chercheur ressortit à la façon dont Kant décrivait le jugement de goût : une « finalité sans fin ». En d'autres termes, et traduisons : un jugement hautement crédible et soumis aux exigences d'une communauté d'appréciation esthétique, mais nullement irréfutable, parce que non démontrable par les outils de la connaissance analytique.

15. Cité *in : La voix, maintenant et ailleurs*, Catalogue de l'exposition BPI Beaubourg, dir. F.B. Mâche et C. Poché, 1985, panneau 12.

16. Le lecteur-auditeur ne devra pas s'étonner, au vu de cette partition, de ses quelques distorsions avec la version enregistrée par les trois musiciens : la notation n'est pas celle de l'enregistrement, mais celle d'une version, par Léon Peyrat, ayant servi de source commune au transcripteur et aux musiciens. Et encore ceci doit-il être nuancé, car en matière de chanson traditionnelle, aucune source ne doit être considérée comme définitivement stabilisée, et Léon Peyrat lui-même n'y aurait peut-être pas reconnu sa chanson ! Comme l'explique Jean-Marc Delaunay en justifiant (p. 8) ses « remarques sur les difficultés ou les insuffisances de la notation », celles-ci « sont autant d'espaces ouverts à la liberté d'interprétation du chanteur d'aujourd'hui, qu'il cherche ou non une forme de fidélité aux styles des chanteurs traditionnels ».

17. Mais recours à un puissant bourdon instrumental, en revanche, pour les premières minutes de l'arrangement très novateur que L. Sclavis affecte à « Dis-moi donc, bergère », chanté sur un mode de *ré* en simples vocalises ornées par A. Ricros, dont la voix, privée de ses paroles, fait elle-même, en quelque sorte, figure de tuyau mélodique d'un instrument à bourdon (*Le partage des eaux*, Silex [AMTA], 1990).

18. Ou « *drone metal* ». La façon dont un caractère sonore permet à un public donné d'identifier immédiatement un genre musical précis relève de la *sémiologie musicale*. À la suite de l'ethnomusicologue Ch. Seeger, Ph. Tagg (Montréal) applique aux musiques populaires de grande diffusion un outil d'analyse appelé « musème » (par analogie avec le « phonème » des linguistes, dont s'inspirait déjà Cl. Levi-Strauss pour son analyse des mythes – les « mythèmes »). Le « musème » est une unité minimale d'expression musicale (tel est bien le *bourdon*), porteuse de sens pour un public donné et présent dans un ensemble plus ou moins large de répertoires musicaux. C'est l'association de plusieurs musèmes, articulés entre eux au sein d'une même pièce, qui permet de rattacher celle-ci à un genre musical et à un style quelconques. Voir : Ph. Tagg, 2007, et P. Loctin, *Analyse musématique d'un hit : Ruth Brown « Mama he treats your daughter mean »* (*Atlantic* records, 1953), Université François-Rabelais, Mémoire de Master 2 (dir. V. Cotro et Ph. Tagg), 2008.

19. Ce que Mozart, après tant d'autres, avant lui et en son temps, ne cessait de faire.

20. Si tel était bien le cas, on se trouverait fondé à considérer le bourdon comme un des nombreux « *universaux* » de la musique, en d'autres termes un procédé d'exécution échappant à la délimitation des cultures musicales et s'imposant, comme le pensent certains chercheurs, à toute communauté humaine, d'où qu'elle soit, s'exprimant par la musique.

21. Le récent et important ouvrage de L. Charles-Dominique (2006) met en évidence les significations contrastées des registres sonores, le registre grave étant associé à la « gravité » du sentiment religieux. Bien que les pratiques de bourdon n'y soient pas mentionnées, sans doute faute de sources qui en feraient état explicitement, la méthode mise en œuvre dans cet ouvrage permettrait assurément de donner à ce procédé toute sa profondeur historique et sémiologique.

22. Cette conclusion s'inscrit dans la perspective d'une « sémio-technologie » telle qu'explorée par Christian Bromberger, 1979, pp. 105-140, et, à sa suite, par Eric Montbel cherchant à comprendre le symbolisme à l'œuvre dans le chabrettes du Limousin (voir : Montbel, 1989). La *sémio-technologie* traite les objets comme les éléments d'un système linguistique : arbitraire et structural. Mais elle requiert que soit aussi prise en compte leur charge symbolique autant que leur dimension fonctionnelle. Et y compris cette sorte d'*indifférence feinte* à l'objet, qui est encore elle-même une manipulation symbolique. Le « bourdon » est justiciable d'une analyse de ce type. Il est en effet un facteur de différenciation, investi de polarités « réversibles » (*i.d.* arbitraires) : signe codé de modernité ou, à l'inverse, d'une tradition héritée, et signe permettant le positionnement des acteurs par rapport à des objets à forte densité symbolique et identitaire. Et le bourdon est tout à la fois un objet sonore, renvoyant à des configurations sonores dotées de qualités de timbre spécifiques, à des fonctions polyphoniques identifiables, à des modes d'efficacité sonore (et pas seulement symbolique). Il en est donc du bourdon comme des objets technologiques ou de la mode vestimentaire : tous justiciables d'une même sémiotechnologie, aptes à préserver, dans l'analyse que nous appliquons aux objets, leur capacité à *faire* et leur aptitude à *faire signe*.

Une chanson interprétée sur **bourdon** : *La Pluie tombe sur nous*

par Olivier Hussenet, comédien, chanteur, formateur
et Cyrille Lehn, compositeur, pianiste, professeur au Conservatoire national supérieur de musique de Paris.

Cette chanson a été recueillie auprès de M. Sales en Ardèche par Sylvette Béraut-Williams en 1976. Il s'agit d'un « collectage », c'est-à-dire d'une transcription (ou enregistrement) d'une chanson et/ou d'un texte (conte par exemple) de transmission orale, souvent auprès de vieilles personnes, dans le but de conserver une œuvre populaire qui menace de disparaître. La même chanson, avec des variantes musicales et textuelles, a été rencontrée ailleurs en Ardèche et collectée par Dominique et Aline Laperche notamment. Ce collectage est disponible au CMTRA (Centre des Musiques Traditionnelles Rhône-Alpes) ou sur le site de la compagnie Beline (Évelyne Girardon)[1].

Les chansons collectées sont la plupart du temps des chansons populaires dont les auteurs sont anonymes, et dont il est souvent difficile de dater l'origine avec précision. En outre, leur mode de transmission (de bouche à oreille) induit des variations dans le temps, chaque individu apportant consciemment ou non, volontairement ou non, des modifications textuelles, rythmiques, mélodiques, harmoniques.

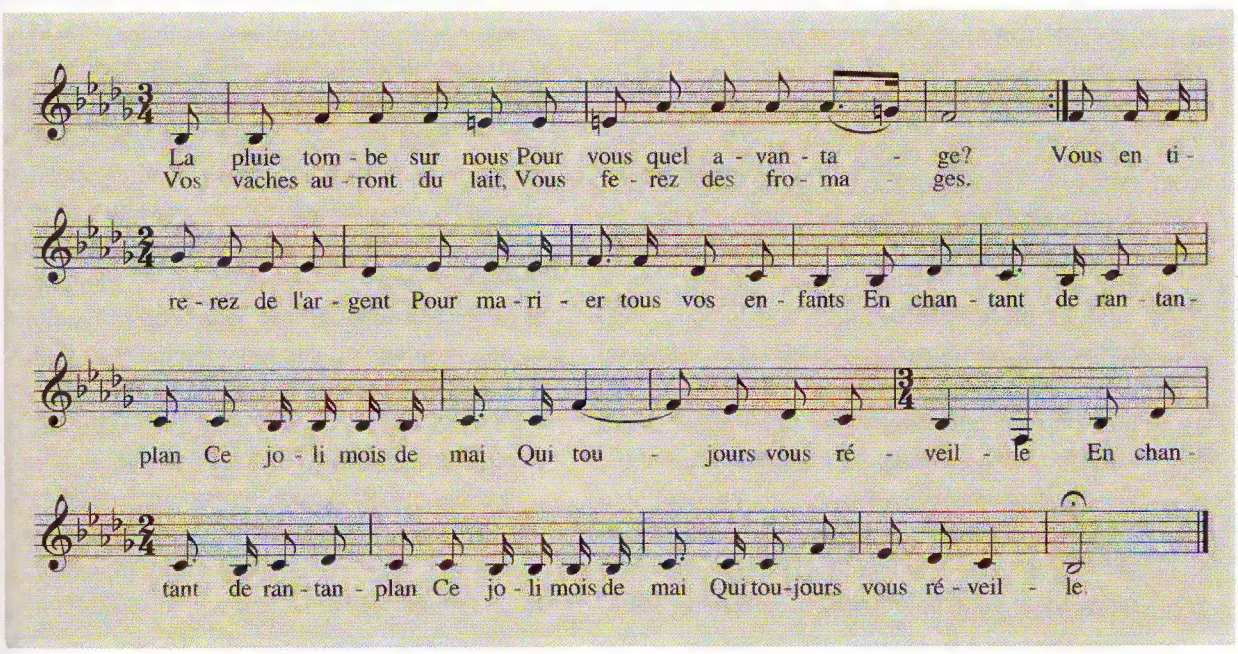
Notre étude porte sur l'enregistrement qu'Évelyne Girardon a fait de cette chanson sur son album *Répertoire* (© 2005, Compagnie Beline), à partir de la version notée par Sylvette Béraut-Williams en février 1976 auprès de M. Sales en Ardèche. Elle est ici dans le ton de *si* bémol mineur.

La mélodie, entre mode de *ré* et mode de *la*

D'un point de vue strictement musical, la chanson se compose de deux parties, selon un schéma mélodique simple et courant : de la tonique à la dominante puis de la dominante à la tonique, la tonique servant de bourdon dans l'enregistrement d'Évelyne Girardon. L'intérêt musical de la chanson réside dans le changement de métrique et de mode qui caractérise le passage de la *cause* « La pluie tombe sur nous, pour vous quel avantage ? » à la *conséquence* « Vous en tirerez de l'argent... ».

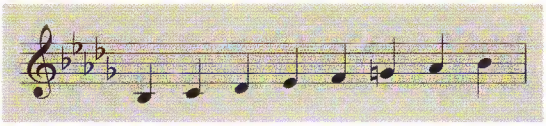
La première partie, à 3/4, de caractère incantatoire du fait des notes répétées, fait entendre deux altéra-

1. http://www.ciebeline.com/chanson-trad/le-bourdon-luniversel



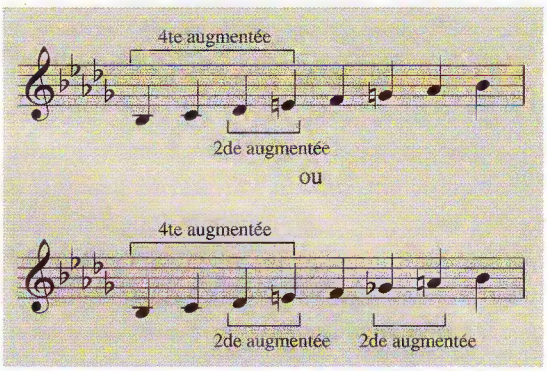
Partition de *La Pluie tombe sur nous.*

tions dans le ton de *si* bémol mineur, *mi* bécarre et *sol* bécarre. Avec un seul *sol* bécarre, on serait dans le mode de *ré* (Exemple 1).



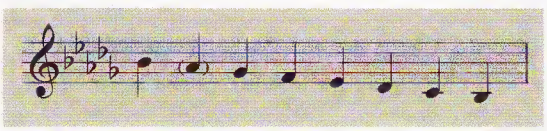
Exemple 1.

Mais ce *mi bécarre*, qui sonne comme une sensible par rapport à la quinte de notre bourdon, colore davantage la mélodie. Cela n'est pas sans faire penser au mode hongrois, avec sa seconde augmentée caractéristique entre les 3e et 4e degrés (Exemple 2).



Exemple 2.

La seconde partie est une danse à 2/4 – on y entend le son du tambourin : « rantanplan » – et on y retrouve un mode plus habituel, encore que défectif, car il manque le 7e degré. On peut donc l'analyser comme du mode mineur mélodique descendant ou du mode de *la* (Exemple 3).



Exemple 3.

Dans l'interprétation d'Évelyne Girardon, la division de la mélodie en deux moments distincts est très marquée aussi par le rythme : la première partie suspendue dans un *rubato* presque arythmique, tandis que la seconde est chantée comme une danse au rythme binaire très précis (à l'exception d'une mesure à 3/4 qui fait office de coupure lors du repos sur la dominante, *fa*) et à la diction tonique (ajoutant même parfois des consonnes géminées : « Vous en tirerez del l'argent », comme pour faire sautiller le texte). En outre, la seconde partie est elle-même subdivisée en deux, distinguant un refrain chanté en chœur. Dans ce chœur apparaît un autre bourdon (un *faux-bourdon* celui-ci) : sous la mélodie, une autre chanteuse chante en homorythmie à la quarte. Ainsi, l'arrangement d'Évelyne Girardon a recours à deux types de bourdons : la note-pédale chantée sur la tonique (complétée par la dominante, très présente dans la mélodie, qui vient comme une deuxième note du bourdon), et un faux-bourdon à la quarte juste inférieure pour le refrain.

Le couplage paroles-musique

La division harmonique entre la première partie (avec reprise) et la seconde (fin du couplet et refrain) se retrouve bien évidemment dans le texte. Comme il s'agit d'un collectage, les marques de ponctuation ne sont pas le fait de l'auteur de la chanson (qu'on ne connaîtra jamais). Aussi pouvons-nous légitimement hésiter entre le point d'interrogation et le point d'exclamation pour le premier vers. « Pour vous quel avantage ? » serait une véritable question, appelant une réponse de l'interlocuteur, invité à énumérer les avantages. « Pour vous quel avantage ! » serait un constat connoté de joie, comme un encouragement dans le travail ou une invitation à l'espoir en la générosité de la nature.
Dans les deux cas, les deux premiers vers de chaque couplet (correspondant à la première partie de la mélodie, suspendue et en mode de *ré* altéré aux consonances d'Europe de l'Est), correspondent à un constat, en attente d'une réaction. Le choix d'un distique d'alexandrins avec césure à l'hémistiche renforce l'impression d'immobilité, de suspens, déjà produite par la phrase musicale incantatoire répétée. La deuxième partie du couplet, à l'inverse, énonce l'action future (effectuée par l'interlocuteur ou les interlocuteurs [-trices], puisqu'il s'agit de la 2e personne du pluriel) qui se présente comme conséquence logique. Le vers choisi, l'octosyllabe, est plus court que l'alexandrin, plus vif :

Constat :
« Vous, filles qui dormez à la plus haute chambre,
Écoutez les amants, à la porte, qui chantent, »

Action qui en découle :
« Préparez-leur la collation,
Pour tous ces beaux gentils garçons. »

Cette structure n'est pas sans rappeler la rhétorique antique (grecque et latine). En effet, Gorgias de Léontium (485-380 av. J.-C.) distinguait deux membres principaux dans une *période*[2], en se fondant sur une « analyse mélodique » de la phrase littéraire : la *protase* (première partie, correspondant à une mise en attente, une suspension et une ligne ascendante) et l'*apodose* (deuxième partie, qui résout le suspens de la *protase*, sur une ligne descendante), séparées par l'*acmé* ou sommet de la phrase (petit silence entre les deux propositions). Pour chaque strophe, les deux alexandrins exprimant un constat constituent la *protase* du couplet, tandis que les deux octosyllabes décrivant l'action induite à venir en forment l'*apodose*. Selon cette lecture rhétorique empruntée à Gorgias, le refrain se trouve en position de *clausule*, membre supplémentaire venant compléter l'*apodose* :

En chantant
De rantanplan
Ce joli mois de mai qui toujours nous réveille.

Cette lecture rhétorique de la chanson recoupe parfaitement notre observation musicale : au schéma mélodique de la tonique vers la dominante correspond la *protase*, la ligne de la dominante vers la tonique coïncide avec le couple *apodose-clausule*. On pourrait ainsi dire que la note de dominante, point d'arrivée de la *protase* (avec point d'orgue) et point de départ de l'*apodose*, se situe juste à l'*acmé* du couplet.
Le fait que ce chant soit de tradition orale se marque précisément dans ce couplage étroit, organique, des paroles et de la mélodie. En effet, dans le cas des chansons sur timbre[3], ou dans le cas de *Requiem* de Ferré[4], les paroles viennent se poser sur une mélodie préexistante : on moule les unes dans l'autre. Le cas de *Green*[5], s'il est inverse (on coud sur mesure une mélodie sur un poème déjà écrit), relève d'une même écriture en deux temps. Dans le cas des chansons comme *La Pluie tombe sur nous*, le passage d'un individu à l'autre et le polissage par érosion du temps assurent un nouage mélodie-paroles très serré, puisque ce qui aurait pu être senti comme hétérogène, ce qui a pu « accrocher » ou « gêner » à l'oreille a eu mille occasions de se corriger, se normaliser, par ajustements successifs, conscients et inconscients. La chanson dans ses détails a été, pourrait-on dire, réécrite au fil des générations, ce qui lui assure une grande cohérence mélodico-textuelle. Malgré l'emploi de l'alexandrin, l'origine populaire de cette chanson est indéniable. En effet, le recours à la rime pauvre et même à l'assonance (au lieu d'une rime plus riche dans la culture de l'écrit) marque bien une culture de l'oralité populaire : avantage/fromages, argent/enfants, chambre/chantent, collation/garçons, rosée/réveille.

La Pluie tombe sur nous

1. La pluie tombe sur nous, pour vous quel avantage ?
Vos vaches auront du lait, vous ferez des fromages,
Vous en tirerez de l'argent,
Pour marier tous vos enfants.

Refrain
En chantant
De rantanplan
Ce joli mois de mai qui toujours nous (/vous) réveille. *(Bis)*

2. La pluie tombe sur nous, pour vous quel avantage ?
Ce joli mois de mai s'endort sur la rosée.
Vous engraisserez vos moutons,
À la Saint-Jean nous les vendrons.

Refrain

3. Vous, filles qui dormez à la plus haute chambre,
Écoutez les amants, à la porte, qui chantent,
Préparez-leur la collation,
Pour tous ces beaux gentils garçons.

Refrain

Un chant propitiatoire de l'Ardèche

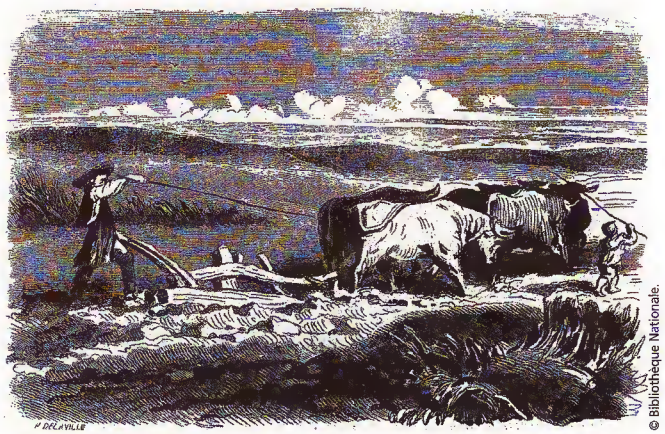
La pluie tombe sur nous parle de l'action bénéfique de la pluie sur les pâturages et ainsi sur l'élevage (bovin et ovins), et comme de nombreuses chansons de fécondité du monde entier, le parallèle y est tout naturel entre la fertilité de la nature et la fécondité de l'homme. Le dernier couplet, invitant les jeunes filles à répondre aux chants des jeunes hommes par une collation, prévoit implicitement les unions à venir. Cela nous indique qu'il s'agit d'une chanson de fête, chantée vraisemblablement pour célébrer la fin de l'hiver ou le début du printemps. L'aspect incantatoire des débuts de couplets, croisé avec le rythme de danse des fins de couplets et du refrain, corrobore cette hypothèse. Il s'agit là d'un chant propitiatoire célébrant le cycle des saisons et le retour à la fertilité du sol, symbole de la fertilité en général – un chant comme on en trouve par exemple dans les sociétés

2. Le *Petit Robert* donne cette définition : « Période, […] n.f. […] Phrase dont l'assemblage des éléments, si variés qu'ils soient, est harmonieux. *Période oratoire*. »

3. *Cf.* Jacques Cheyronnaud, *La Chanson sur timbre*, p. 53, et notre article *Deux Chansons sur le timbre « Daignez m'épargner le reste »*, p. 75.

4. *Cf.* Gérard Authelain, p. 7.

5. *Cf.* Dans le dossier en ligne : Isabelle Bretaudeau, « Green » de Paul Verlaine par Debussy, Hahn, Fauré et Ferré, ainsi que notre article sur *Green* de Léo Ferré.


© Bibliothèque Nationale.

George Sand, *La Mare au diable*, préface. D'après des dessins de Tony Johannot et Maurice Sand. Hetzel, Paris.

chamaniques de la planète entière. L'alternance entre les deux moments de chaque strophe (suspens/libération) produit sur l'assistance des danseurs une euphorie propre aux fêtes populaires rurales. Le recours au bourdon renforce le caractère hypnotique de cette chanson populaire ardéchoise.

Un ajout : une chanson de briolage du Bas Berry

Évelyne Girardon a choisi d'accoler à *La pluie tombe sur nous* un autre chant rural : un chant de briolage ou « briolée », qu'on rencontre dans le Berry, mais aussi dans d'autres régions du monde (dans les Alpes, y compris en Suisse, pourtour méditerranéen, en Transsylvanie, notamment). Il s'agit d'un chant semi-improvisé accompagnant l'effort des bœufs dans travail du labour. La chanteuse donne ici une adaptation libre d'un collectage réalisé en Bas Berry et noté par Pauline Viardot (in *Anthologie des chants populaires français* de Joseph Canteloube, Éditions Durand). Pour définir le « briolage », Évelyne Girardon a recours à l'article de Willy Soulette : « Des labours aux concours », extrait de l'ouvrage *L'Homme, l'animal et la musique* (Collection Modal, FAMDT Éditions) :

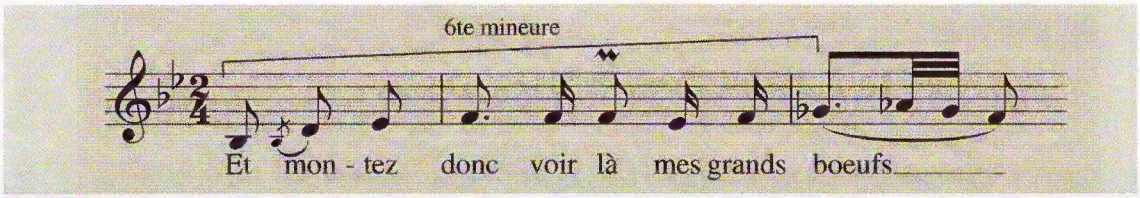
« Nous pouvons noter deux grandes catégories de « briolage » : la première est une chanson existante que le laboureur connaît et chante à l'allure de son attelage ; la seconde est une invention ayant peut-être pour base un texte connu que souvent le laboureur répétera et qu'il nommera quelquefois « routine » ou « rotine ». Or ce chant, qui sans doute apaise et encourage les animaux au travail, exerce certainement un pouvoir tout aussi important sur l'homme qui le produit. »

George Sand, l'auteure de *La Mare au diable*, est celle qui a porté le briolage berrichon à la connaissance des autres Français. Voilà ce qu'elle écrit au deuxième chapitre :

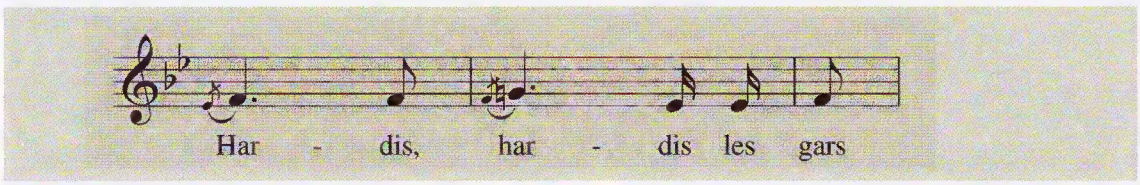
« Ce chant […] est réputé encore aujourd'hui posséder la vertu d'entretenir le courage de ces animaux, d'apaiser leurs mécontentements et de charmer l'ennui de leur longue besogne. Il ne suffit pas de savoir bien les conduire en traçant un sillon parfaitement rectiligne, de leur alléger la peine en soulevant ou enfonçant à point le fer dans la terre : on n'est point un parfait laboureur si on ne sait chanter aux bœufs, et c'est là une science à part qui exige un goût et des moyens particuliers. »

Les chants de briolage sont des chants de travail. Ils s'adressent souvent directement aux bœufs, les appelant par des petits noms affectueux, comme s'il s'agissait d'enfants. De fait, ce sont des chants de consolation (le labour étant très éprouvant pour les bêtes – et pour l'homme) et d'encouragement. Ils contiennent nombre d'onomatopées, de longues tenues, des cris…

Briolage
Et montez donc, voir là…
Et montez donc, voir là mes grands bœufs,
Mon Cadet, mon Joli, mon Varné, mon Taupin, mon Paillau, mon Charbounio
Hardis, hardis les gars, Ah…
Hardis les gars !
R'montez là donc les deux derriés,
Ah ! les deux vieux ! Allons Allons !
Ah ! bottez là donc là, Ah r'montez là donc là ! Ah… Hardis les gars !
Mon Cadet, mon Joli, mon Varné, mon Taupin, mon Paillau, mon Charbounio
Tirouli tant ! Allez, ah !
Et la la la…



Exemple 4.



Exemple 5.

Le briolage *Et montez donc voir là*... n'a que peu de rapport avec *La Pluie tombe sur nous*, si ce n'est son appartenance au répertoire des chansons traditionnelles rurales. Tout d'abord le mode : on passe brutalement en mode majeur, mais il s'agit d'un mode majeur un peu particulier, car la sixte qui arrive en fin de phrase est mineure (Exemple 4).

Toutefois, on trouve plus loin la sixte majeure (Exemple 5).

Ce mode majeur tranche avec le refrain (mineur ou mode de *la* défectif) de la chanson précédente, texte et mélodie sont très différents et ne renvoient ni au même contexte, ni aux mêmes fonctions. Les deux chansons, d'ailleurs, n'appartiennent pas non plus aux mêmes traditions, puisque le berceau de *La Pluie*... est l'Ardèche, tandis que *Et montez donc voir là*... appartient aux briolages du Berry (essentiellement dans le département du Cher). Cela est sensible dans la langue même qui est employée : un français commun pour la première, le patois berrichon pour la seconde.

Ce chant de briolage a un caractère improvisé : le rythme est très libre, avec des accélérations et des ralentissements, la mélodie est ornée de broderies plus ou moins rapides (comme sur les mots « là » et « bœufs » dans l'exemple ci-dessus) et de *portamento*, ces petites notes rapides, comme sur le mot « hardis ».

Le seul lien est constitué du bourdon, cette note chantée, tenue (sur la tonique), permettant de glisser du chant propitiatoire au chant de travail, et de voyager d'une région à l'autre. Ce lien est fort, car porté par l'énergie du souffle et de la voix. De même que la « danse » de *La Pluie tombe sur nous* opérait comme un redémarrage de la chanson après le suspens des deux premiers vers, le briolage vient relancer l'attention et l'énergie, prolongeant l'encouragement des jeunes filles et des jeunes gens à l'amour par cet encouragement au labour. Le lien profond est bien le symbole de la fécondité, l'image du tracé du sillon renvoyant métaphoriquement au coït et à la fécondation. Un autre lien apparaît dans cette interprétation du briolage : un petit côté oriental, peut-être initié par le *mi* bécarre de *La Pluie tombe sur nous*.

A capella

Le morceau, constitué du collage des deux chansons nous fait donc entendre divers modes sur un même bourdon (note-pédale sur la tonique). On peut les graduer sur une échelle du « plus mineur » au « plus majeur » : mode de *la*, mode de *ré*, mode « hongrois », mode majeur avec 6te mineure, mode majeur « normal ».

C'est un morceau exclusivement vocal, alors qu'un instrument (comme la vielle à roue, très courante dans le Berry notamment) aurait très bien pu assurer le bourdon justement. Ce choix d'arrangement est sans doute motivé par plusieurs raisons : tout briolage est un chant *a capella*, le faux-bourdon (à la quarte inférieure, comme on le trouve au refrain de la première chanson) remonte à une tradition médiévale (XIIIe siècle) de polyphonie vocale *a capella* également. Mais une autre raison peut être avancée : le chœur vocal a pu sembler à Évelyne Girardon plus propre à sacraliser cet hymne à la fertilité, à l'élever vers une couleur plus mystique. Ce choix semble ainsi fidèle au caractère universel et chamanique de ces chants de la terre[6].

6. Merci à Jacques Cheyronnaud qui nous a signalé une source faisant autorité sur la question : l'article de Pierre Saintyves, « Le chant de labour dans son origine magique », publié dans la *Revue de Folklore français*, IV, 1933, 1, pp. 16-33.

Camille : *Quand je marche*

par Gérard Authelain, docteur en musicologie, président de la Plate-forme interrégionale pour le développement culturel.

© Francis Vernhet.

Camille.

Camille fait partie de ces artistes qui n'entrent dans aucune classification précise et dont l'on ne peut surtout pas prévoir dans quelle direction elles orienteront leur recherche. De même que Björk, Claire Diterzi, ou Colette Magny en son temps, elle déroute parfois les auditeurs qui la découvrent pour la première fois, ou inversement, le plus souvent, enthousiasme ceux qui cherchent dans la chanson (et plus largement dans la musique) un signe de la régénération en cours.

Une écriture classique et cependant nouvelle

Quand je marche est une chanson extraite d'un enregistrement édité sous le titre *Le Fil*. Premier constat : l'auditeur découvre tout au long d'un disque, sans aucune interruption entre les dix chansons, une note pédale qui jamais ne s'interrompt, jamais ne varie, et qui plus est se prolonge pendant 35 minutes encore après la dernière chanson, sans changement de hauteur ni autre complément d'accompagnement. Cela pourrait relever de la provocation, ou d'un exercice de style, à moins qu'il ne s'agisse d'un projet conçu avec une idée fort précise et mise en œuvre de façon parfaitement maîtrisée.

L'article de Michel de Lannoy sur le bourdon légitime que nous parlions ici de note-pédale, car si l'on peut faire un rapprochement avec le son continu d'une vielle à roue ou d'une cornemuse, on est plus proche ici du pédalier de l'orgue où l'instrumentiste tient précisément une note de basse sur la tonique ou sur la dominante, pendant que les mains sur les claviers développent la phrase mélodique ou les éléments harmoniques.

Dans le domaine de la chanson, hormis les pièces qui relèvent délibérément du répertoire traditionnel, le phénomène est relativement rare, surtout avec cette « obstination ». Il rend donc d'autant plus intéressante l'écoute attentive des chansons de Camille, et

tout particulièrement de celle retenue ici, *Quand je marche*. La version étudiée est celle enregistrée en 2004 en studio. Nous conseillons vivement d'écouter en complément la version « live » publiée l'année suivante, et surtout celle réalisée en direct par Radio Néo, dont l'accompagnement est uniquement vocal et corporel sur le principe de la « human beat box ».

Des chansons cousues de fil blanc

Le fil est une image qui peut se rapporter à de nombreuses situations. L'une toutefois peut être mise en avant, surtout pour ceux qui ont l'occasion de connaître le travail de la couturière, professionnelle ou mère de famille, ébauchant les vêtements en cours de fabrication, cousus d'un fil blanc qu'on appelle le faufil...

La double définition du terme « faufiler » convient bien à la chanson : Camille ne se contente pas de maintenir un fil tendu pour arrimer l'une après l'autre ses chansons, elle ne fait pas un montage à l'essai. Elle tente d'introduire habilement, comme un lien se glissant adroitement entre plusieurs pièces sans être aperçu, une souplesse discrète au point que parfois on l'oublie, et on retrouve ce faufil en final qui devient au bout du compte l'élément permanent du costume, permettant à celui-ci d'avoir la tenue souhaitée.

Normalement, dans un costume en confection, le faufil est appelé à disparaître. Humour de la chanteuse : ici, quand la chanson se termine, on oublie le costume et on s'attarde sur le fil : opération incongrue en temps normal, qui devient prééminence maintenant. Car cette note-pédale n'est pas un *si* banal, mais une note en perpétuelle variation de timbre, entre « o, ou, i, u, e », vibrante, plate, proche de ces essais que l'on fait dans des escaliers ou dans une douche pour mettre l'émission vocale en résonance avec les parois de l'habitacle dans lequel on se trouve.

Écoute réduite à un fil

Ce son n'est effectivement pas celui d'un générateur sur une fréquence de quelques centaines de Hertz, ce n'est pas une touche de synthétiseur enfoncée et bloquée sur la note *si*, mais bien une sorte de vocalise dont le timbre évolue constamment. On ne peut s'empêcher d'évoquer un concert mémorable de musique électroacoustique en 1972, lors des grandes heures du Festival de musique contemporaine de Royan : le public était conduit dans une chapelle romane à quelques kilomètres de la ville, et proposait à l'écoute *Shânti*, de Jean-Claude Éloy. L'œuvre faisait entendre, sur un ensemble de haut-parleurs disposés en cercle autour des auditeurs, à ces derniers qui se souviennent d'avoir été frigorifiés et épuisés de sommeil, une expérience sonore similaire dont on peut lire encore aujourd'hui le texte donné à l'entrée des concerts où est programmée l'œuvre :

« Les concerts *Shânti* et *Gaku-no-Michi* sont précédés et suivis, dans la continuité, par des sons d'introduction et de prolongation, peu intenses, peu actifs, qui créent un environnement sonore, anticipent ou poursuivent l'action sonore de l'œuvre. *Gaku-no-Michi* particulièrement se termine par un son prolongé à l'infini, de caractère contemplatif, qui

Quand je marche

Quand je marche, je marche
Quand je dors, je dors
Quand je chante, je chante
Je m'abandonne

Quand je marche, je marche droit
Quand je chante, je chante nue
Et quand j'aime, je n'aime que toi
Quand j'y pense, je ne dors plus

Je suis ici
Je suis dedans
Je suis debout
Je ne me moquerai plus de tout

« Entends-tu, m'as-tu dit,
Le chant du monde », alors depuis
Quand l'aube se lève, je la suis
Quand la nuit tombe
Je tombe aussi

Je suis ici
Je suis dedans
Je suis debout
Je ne me moquerai plus de tout

Quand j'ai faim, tout me nourrit
Le cri des chiens, et puis la pluie
Quand tu pars, je reste ici
Je m'abandonne
Et je t'oublie.

Publié avec l'aimable autorisation de Blonde music.

Auteur : Camille Dalmais. Éditeur : Blonde music.

peut être écouté aussi longtemps que désiré. Pendant ce son, les auditeurs qui souhaitent partir sont invités à quitter la salle à n'importe quel moment, mais en évitant aimablement de perturber ceux qui veulent écouter ce son plus longuement. Les sons de prolongations seront maintenus jusqu'au vide complet de la salle.[1] »

Le disque de Camille rappelle également certaines expériences vocales popularisées il y a quelques années notamment par David Hykes sous la dénomination « Chant harmonique »[2]. On peut en écouter un exemple sonore qui révèle la parenté entre la proposition de Camille et celle de ce chœur qui explore les harmoniques naturelles communes à toute émission de la voix, en jouant sur la modification de la cavité buccale[3].

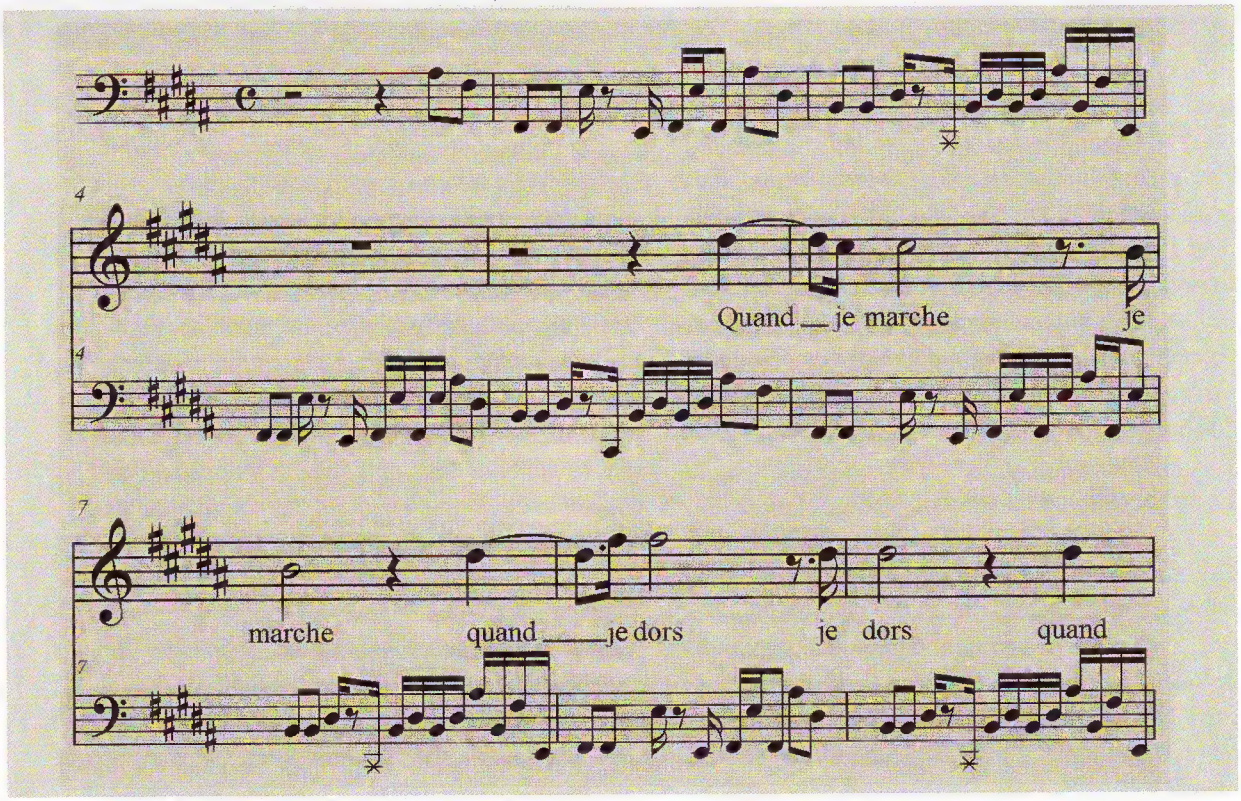
On peut également citer Meredith Monk, chanteuse connue pour ses innovations et ses performances vocales, poussant ses recherches dans toutes les possibilités que peut offrir la voix. Un exemple qui rejoint le propos de Camille est fourni dans le disque *Our Lady of Late*[4]. Il n'est pas surprenant que la chanteuse Björk, avec qui elle s'est liée d'amitié, ait repris une de ses chansons *Gotham Lullaby*. On ne peut manquer, à ce propos, de rappeler l'invitation que lançait Pierre Schaeffer, dans son *Traité des Objets musicaux*, à l'adresse des musiciens, mais qui est tout aussi valable et essentielle pour les pédagogues, à savoir : développer l'écoute réduite, c'est-à-dire « écouter le son pour lui-même, comme objet sonore en faisant abstraction du sens dont il peut être porteur »[5].

Ici, avec Camille, l'écoute est réduite à un fil...

Un fil tonique

La note-pédale qui parcourt le CD de Camille, et donc la chanson présentée ici, est un *si*, justifiant ainsi l'armature de 5 dièses à la clé dans la partition. Pendant toute la première partie de la pièce, cette note tonique est accompagnée d'une basse donnant à la fois l'ossature rythmique et harmonique. Celle-ci déploie les deux accords essentiels à la tonalité : I (*si* majeur) et V (*fa*#7). Toutefois, dès le départ, la basse décompose les éléments constitutifs de l'accord et le passage alternatif du Ier au Ve degré à l'accord de dominante s'effectue par la 7e majeure de l'accord fondamental (à savoir le *la*#) comme on peut le voir sur l'extrait de partition ci-dessous. On aura ainsi tout au long de la chanson cette note qui « frotte », comme on dit dans le langage courant

1. *Cf.* http://www.eloyjeanclaude.com/Shanti-Gaku.html
2. David Hykes – The Harmonic Choir, *Hearing Solar Winds*, Ocora 558 607.
3. *Cf.* www.presenceharmonique.org/
4. Meredith Monk, *Our Lady of Late*, Wergo SM 1058.
5. Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Seuil 1966, pp. 270-272, 343-346.



Extrait de la partition de *Quand je marche*. Publié avec l'aimable autorisation de Blonde music.

© Francis Vernhet.

Camille.

lorsqu'on s'attarde sur une note étrangère à la consonance. On retrouve ces mêmes frottements dans la mélodie, y compris quand la chanteuse s'attarde sur le *do#* (la quinte de l'accord de dominante *fa#7*) qui devient deuxième degré lorsque l'harmonie revient à l'accord de tonique *si* majeur.

Il faut noter que la sonorité de la basse est homogène avec la note pédale : non agressive, comme arrondie, soyeuse, duveteuse, toutes matières évoquant la douceur, la caresse, la tranquillité du repos. Au tiers de la chanson (mesure 22), au moment où il se passe une sorte de réveil, un instrument intervient pour renforcer l'accompagnement harmonique : d'abord sur une note, puis sous forme d'accord à la mesure 28. La sonorité est du même ordre : à mi-chemin entre le cor, ou ce qu'on nomme à l'orgue les jeux de fond, ce sont de petites touches, comme des pichenettes entre marques d'affection et chiquenaudes taquines. Progressivement (à 2'34, mesure 45), ces interventions se font plus pressantes, plus dissonantes, alors que le chant à proprement parler est suspendu et fait place à une improvisation de phonèmes et autres émissions vocales. Ces harmonies contrariées ne s'apaisent qu'à la fin (« Quand tu pars, je reste ici », 3'16", mesure 56), le calme revient comme évoqué plus haut, à peine une écorchure avec la sensible donnée dans l'accord fondamental...

Il n'est pas interdit de relier les « frictions harmoniques » évoquées ci-dessus à une sensibilité générale de la chanson. Celle-ci se déroule dans une sorte d'apaisement, sans grandes tempêtes, où le sommeil (« je dors »), le chant (« je chante »), l'amour (« j'aime »), sont en harmonie avec les cycles de la nature (« le chant du monde », « l'aube se lève », « la nuit tombe »). Et pourtant ce climat quasi onirique ne conduit pas à la paix (« quand tu pars, je reste ici, je m'abandonne et je t'oublie »). Grain de sable, ou simple constat que la vie avance toujours un peu à côté des rails ? À chacun de donner la signification correspondant à ses propres résonances internes. Certains trouveront la conclusion amère ou désabusée, pour d'autres elle apparaît l'acceptation de l'« ordre des choses ». L'accord final arpège par deux fois la sensible (*la#*) de l'accord fondamental (*si* majeur) mais la tonique (*si*) conclut seule et se prolonge pendant 35 minutes 20...

Au fil des jours

La chanson de Camille est un bon exemple du type d'analyse auquel nous convie la chanson en général, en tant que composé original et spécifique de texte/mélodie/arrangement. Il n'est pas certain que les paroles de la chanson nous obligent à une analyse

littéraire du même ordre que le travail critique sur un texte poétique. Car formuler une appréciation selon les mêmes mesures qui prévalent pour les œuvres du répertoire relevant des belles-lettres risquerait de conduire à une impasse ou à un contresens.

Il est par contre des interrogations sur un texte qui vont au-delà des apparences, plus loin que le vocabulaire et la forme donnée par l'assemblage des mots. La chanson, fort souvent, joue moins dans l'espace de la littérature que dans celui de la mythologie, et c'est le cas ici. Il est bon de rappeler en effet l'histoire des Moires, plus connues dans le monde latin sous le nom de Parques. Ces trois divinités avaient chacune un rôle pour symboliser la destinée humaine : la première filait, la seconde dévidait ce fil, la troisième tranchait ce même fil de la vie humaine. Ainsi était confirmé que chaque être a sa part de vie, mêlée de bonheur et de malheur. Dans toutes les cultures, le Destin est cette force implacable qui représente l'évolution de l'existence humaine à travers la naissance, le cours de la vie, la mort. Nul ne sait ce qui lui adviendra, la vérité lui échappe, mais il sait que les jours verront le déroulement d'événements dont la maîtrise ne lui appartient pas. Ainsi témoignent du *Fatum* les Trois Parques, *Tria Fata* (les trois fées), comme elles étaient représentées sur le Forum.

Il n'y a pas d'allusion directe, dans la chanson de Camille, aux divinités du Destin. Nulle évocation tragique qui pourrait rapprocher celle qui chante de ce qui advint à Antigone, Médée ou Phèdre.

© akg-images.

Carstens, Jakob Asmus (1754-1798), *La Nuit et ses enfants*. D'après Hésiode, Nuit, Sommeil et Mort, Némésis et les Parques. Gravure de W. Müller, 1858.

L'héroïne de Camille chante une aventure de tous les jours, pourrait-on dire, celle qui guette chacun, faite de rencontres et de séparations, de moments choisis et d'épisodes imposés par le hasard, par le résultat de circonstances non contrôlées, par la force de sentiments inconscients. C'est pour donner l'assise archétypale à ses découvertes que Freud a choisi Œdipe comme héros symbolisant l'ignorance de ce qui lui advient et l'acceptation de son destin. En même temps que l'homme choisit l'amour, il choisit la mort. C'est aussi ce que chante Camille dans un saisissant raccourci qui relate le fil des jours : « Quand j'aime, je n'aime que toi. (...) Quand tu pars, je m'abandonne, et je t'oublie. ».

Une voix sur le fil

La voix est un instrument dont il est à ce point difficile de parler, que la plupart des termes employés pour la décrire sont empruntés à d'autres pratiques. Les caractéristiques d'une émission vocale sont la plupart du temps d'ordre allégorique. On utilise des analogies qui relèvent de la sensation, on emprunte le lexique à d'autres impressions fournies par les arts plastiques, le domaine tactile, les effets spatiaux ou visuels. Quand Camille parle de la voix, elle en parle avec des termes gustatifs : chanter lui évoque une sorte de gourmandise, jouer de sa voix est « agréable en bouche », dit-elle dans une interview[6].

Ceux qui suivent Camille depuis ses premiers enregistrements jusqu'à ses récents concerts le savent : elle possède une solide technique vocale que l'on découvre en parcourant l'ensemble de la production discographique, ainsi que dans les entretiens qu'elle accorde et qu'elle émaille de multiples exemples, notamment celui qu'elle donne en anglais à propos de son dernier disque[7].

Elle affirme qu'il y a plusieurs voix en elle, qu'il y a des dialogues et des confrontations intérieures. « À chaque histoire sa voix », dit-elle, « et ces voix se répondent les unes aux autres ». C'est dans l'organique qu'il faut en chercher la source expressive, qu'il s'agisse du *beat-box*, des onomatopées ou des mots. Beaucoup d'artistes, chanteurs ou compositeurs, dans le domaine de la chanson comme dans celui des musiques savantes contemporaines, le confirment et le mettent en œuvre.

La chanson *Quand je marche* est « un moment musical » dans la palette vocale de Camille. Le timbre est clair et lumineux (analogie visuelle avec la

6. *Cf.* Michel Chion, *Guide des objets sonores*, INA GRM / Buchet-Chastel, 1983, pp. 33-34.

7. *Cf.* http://www.virginradio.fr/musique/videos/HRHLive/Camille-en-interview-Happy-Rock-Hours-Live

© Francis Vernhet.

Camille.

brillance, l'ensoleillement), fluide et fluet (en référence avec la légèreté et la mobilité d'un long fil que l'on agiterait sur le sol ou d'une pelote de laine qui se dévide), l'attaque parfois volontairement éraillée (comme la plume que l'on pose sur le papier au moment où elle va commencer son parcours). La voix révèle également une grande souplesse, avec des sauts d'octave exécutés de façon irréprochable (« Je suis ici, je suis debout », mesure 23).

Un fil conducteur

Camille et son équipe de musiciens ont enregistré deux autres versions de cette même chanson.
L'une est une prise de son lors d'un récital, où une écoute comparée attentive permet de pointer ce qui les diffère l'une de l'autre. Si la mélodie et la partie de basse sont quasiment identiques, à quelques infimes détails près, le second instrument accompagnateur (qui est ici un accordéon) intervient dès l'introduction, déploie un jeu de valeurs longues beaucoup plus marqué lorsqu'il entre sur le chant (mesure 22), à l'inverse s'accorde des temps de respiration plus longs lorsqu'arrive le passage du chorus vocal improvisé (mesure 43). La voix elle-même ne s'accorde pas ces entrées « griffées », révélant que les conditions du chant devant une salle comble ne permettent pas les infimes subtilités que peut s'autoriser l'artiste seul devant son micro avec une bande orchestre diffusée par casque.
L'autre a été faite pour une radio (Radio Néo[8]) en remplaçant les instruments par un accompagnement uniquement vocal ainsi que des percussions corporelles *(human beat box)*. La note pédale de *si* et la partie de basse sont assurées par des chanteurs, avec l'ajout de percussions buccales (claquements de langue sur le palais sur trois hauteurs différentes). Aucun autre instrument n'est convoqué, ce qui n'est pas sans rappeler les virtuosités de Bobby Mac Ferrin. Alors que beaucoup de chanteurs utilisent aujourd'hui le principe de la *loop station* consistant à mettre en boucle son chant et s'en servir comme support pour le chant ou d'autres séquences vocales, Camille mène une activité de « groupe vocal » originale dont les sites signalés ci-contre montrent l'habileté et l'invention. ■

8. Pour plus de détails, consulter le site : http://www.radioneo.org/musique/compil2006.php

Un procédé au service de la **transmission orale** : **le timbre**

53 La **chanson sur timbre**

68 Deux chansons sur le timbre *Daignez m'épargner le reste* :
La Liberté des nègres
Les Cinq Étages

75 Entre citation et variation : de l'utilisation de **mélodies populaires** dans la musique de **Claude Debussy**

L'habitude devenue dominante, suite à la création de la SACEM en 1851, d'écrire des chansons sur « musique originale » ne doit pas nous faire oublier que pendant des siècles (surtout du XVIIe au XIXe siècle, mais cela commence dès le Moyen Âge), les auteurs de chansons ont écrit sur des airs préexistants, appelés *timbres*. Cette pratique très courante a permis à la chanson (ou *vaudeville*, *pont-neuf*...) d'être un véritable medium de diffusion d'information et d'opinion : en effet, les airs étant connus de tous, chaque personne disposant du nouveau texte pouvait le chanter. Les auteurs de chansons ont pu disposer d'outils comme *La Clef du Caveau*, véritables anthologies raisonnées de timbres prêts à l'emploi.

Ainsi l'air de la tourière d'une comédie (ou *opéra-comique*, ou *vaudeville*) intitulée *Les Visitandines* (1792), est-il devenu le support de nombreuses chansons, parmi lesquelles *La Liberté des nègres* d'Augustin de Piis (aristocrate très lié au pouvoir royal avant et après la Révolution, mais épousant les idées généreuses des Lumières), qui rend hommage au décret d'abolition de l'esclavage de 1794. Piis utilise cet air très à la mode pour convaincre ses auditeurs de l'égalité des hommes quelle que soit la couleur de leur peau, avec une certaine éloquence et un sens de la formule : « La couleur tombe et l'homme reste. » Il reprend le dernier vers des strophes originales : « Daignez m'épargner [tout] le reste », respecte les temps forts de la mélodie, utilise la répétition mélodique de l'avant-dernier vers pour un effet d'insistance et se sert de cette mélodie descendante, sur le mode mineur, touchante et plaintive, pour provoquer émotion et adhésion.

Un autre auteur de chanson, le très célèbre « poète national » Pierre Jean de Béranger, se saisira du même timbre pour écrire en 1830 une chanson-historiette (c'est-à-dire une chanson narrant la vie d'un personnage) intitulée *Les Cinq Étages* : Béranger décrit l'ascension spatiale (d'étage en étage) d'une fille de portier devenue riche courtisane. Mais la montée dans l'immeuble est contredite par le mouvement descendant de l'ariette, qui annonce la déchéance du personnage, devenu « simple balayeuse » au dernier couplet. La répétition inexorable de la même structure pour chaque strophe semble une image de la rigueur de la destinée.

Olivier Hussenet et Serge Hureau.

La chanson sur timbre

Pour l'ensemble des notes de cet article, se reporter à la page 67.

par Jacques Cheyronnaud, CNRS, école des hautes études en Sciences sociales SHADYC, centre de la Vieille Charité, Marseille.

Le paysage contemporain de la chanson en France est dominé par l'individuation mélodique : un texte, versifié et rimé, est équipé d'une mélodie spécifiquement conçue pour lui, dite alors « originale ». La prédominance, aujourd'hui, de cette pratique tend à rendre exceptionnelle ou marginaliser cette autre dynamique de réalisation, historiquement prégnante dans notre patrimoine chansonnier : l'emprunt d'un air préexistant ou timbre pour servir de nouvelles paroles.

Le développement d'un marché des spectacles de café-concert à partir du milieu du XIXe siècle verra s'émanciper l'association parolier/compositeur (et interprète) et, la protection juridique des produits de cette collaboration aidant, fera de l'individuation mélodique un enjeu économique qui va profondément modifier le paysage des pratiques chansonnières.

La forme de réalisation que constituait la chanson sur timbre passera progressivement sous l'image d'un « artisanat culturel » (à l'époque, facilement anti café-concert) aux mains de collectifs se recommandant de l'héritage des riches heures des « Caveaux » et « lices chansonnières », ou de volontarismes chansonniers au cœur des épreuves collectives, sociales et politiques de la société. Elle se maintiendra également au cabaret, sous l'image de la parodie satirique ou burlesque.

Ce sont quelques-unes de ces riches heures de la chanson sur timbre que l'on évoquera dans ce chapitre : Noëls, mazarinades, ponts-neufs, épigrammes chansonnières, airs à boire et chansons bachiques, chansons poissardes, chansons vaudevilles du Théâtre-Italien et celui de la Foire, opéras-comiques première manière, chansons politiques comme sous l'Empire ou la Restauration (à la manière de Pierre Jean de Béranger et d'autres de ses contemporains), chants ou chansons de la militance ordinaire, lorsque s'établissent ou se normalisent partis ouvriers ou syndicats dans la traversée du XIXe siècle.

Contexte d'apparition du timbre et définition

En des états de société à dominante d'oralité comme ceux dont il sera question ici (de la fin du XVIIe à la première moitié du XIXe siècle), « la chanson » n'était pas simple affaire de divertissement. Elle pouvait être également un puissant **vecteur oral-verbal musical**. Des paroles y sont équipées d'un support mélodique, l'ensemble ayant pour objet, en raison même de cette particularité métrique et mélodique, de circuler et de diffuser un message. Pour maints pédagogues moraux, de la religion ou de la nation – Michelet compris[1] –, ce vecteur constitue une ressource de « publicisation » (au sens de « rendre public ») et de pédagogie non négligeable, tant il peut contribuer à la circulation d'idées, d'informations, à des apprentissages, à l'entretien de valeurs ou de principes. « Imprimer en mémoire », disait-on à ce propos ; « La construction symétrique des vers favorise la mémoire, elle y place le mot et la chose », plaidait l'abbé Grégoire dans son *Rapport sur la nécessité et les moyens d'anéantir les patois et d'universaliser l'usage de la langue française* (1794), qui voyait dans la chanson, sans doute non loin du cantique, un moyen efficace pour « la propagation de la langue française et du patriotisme ». Les uns et les autres plaideront des programmes moraux et politiques de substitution : emprunter des airs en vogue ou appréciés des populations pour substituer de nouveaux textes à des paroles « frivoles ». Mais encore, le vecteur pouvait œuvrer, en son ordre propre, comme instrument de critique politique, religieuse, morale ou sociale par la « manière » dont on y instancie des personnages ou des figures, des événements, des états de fait, le plus souvent en les « portant au rire » ; on parle alors de « chanson satirique ».

Dans cet espace, le principe du timbre, tant dans la sélection de l'air que dans son application, relevait d'un savoir-faire de chansonnier. Il était en régime d'oralité ce qu'une feuille et une surface de papier peuvent être à l'écrit : un cadre ou un support.

Tout timbre constitue en effet un **espace d'inscription** en prêtant son intitulé et sa **coupe**[2], qui appelle avec la mélodie proposée, une organisation métrico-rythmique et phonique :

– disposition en vers, strophes ou couplets avec ou sans refrain,

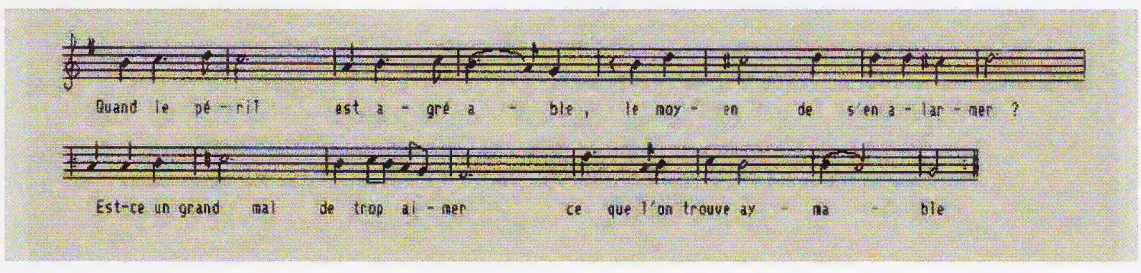
– distribution syllabique, césures, jeux de rimes ou assonances.

Bref, le timbre dans sa disponibilité d'air préexistant, apporte avec lui un certain **formatage mélodico-textuel** avec lequel doit composer, voire négocier, le nouveau texte.

L'identification du timbre : la formule désignative

Le dispositif signalétique, mis en œuvre par l'auteur, de nouvelles paroles pour faire connaître la mélodie qu'il avait choisie, consistait à mentionner sous le titre de la chanson une **formule désignative** comme, par exemple, *Quand le péril est agréable*, voire plus simplement *Le péril*, deux formules censées référer à un air précis. Les formules désignatives étaient précédées de courtes locutions : « Air », « Air de », « Sur l'air de ». La formule désignative *Quand le péril est agréable* est l'incipit littéraire (premier vers) d'une strophe de quatre vers (les deux derniers sont bissés) tirés d'un dialogue entre Atys et son amante Sangaride à l'acte I, scène 3 de l'opéra *Atys* (1676) de Lully, livret de Quinault (Exemple 1).

L'opéra en question sera repris bien des fois au XVIIIe siècle, et se prêtera à ces occasions à nombre de parodies au Théâtre-Italien et au Théâtre de la Foire – le procédé était fréquent – comme, par exemple *Atys* d'Alexis Piron, *Arlequin Atys* de Pontau, *La Grand-mère amoureuse* des Louis Fuzelier et d'Orneval, *Atys travesti* ou *Polichinelle Atys*, parodie pour marionnettes de Carolet ...



Exemple 1.

Comme une centaine d'autres de Lully, l'air *Quand le péril est agréable* sera abondamment pratiqué comme timbre. Ainsi dans *Le Monde Renversé*, pièce parlée et chantée d'un acte des Alain-René Lesage et d'Orneval, jouée à la Foire Saint-Laurent en 1718, le timbre sert un dialogue entre Arlequin et Hippocratine qui exerce la profession médicale (la pièce est une satire notamment contre les médecins)[3] :

« HIPPOCRATINE
Quand nous arrivons, par exemple chez un jeune malade, devinez ce que nous faisons.

ARLEQUIN
(Air : *Quand le péril est agréable*)
Pour mettre la main à la pâte,
D'abord vous lui tâtez le pouls.

HIPPOCRATINE
Tout au contraire de chez vous,
C'est lui qui nous le tâte. »

On rencontre ce même timbre en usage, non plus seulement sous la plume de chansonniers ou de librettistes, mais également dans des recueils de cantiques des XVIIe et XVIIIe siècles, qui le feront passer au suivant dans l'hymnodie religieuse catholique, le plus souvent sous de nouvelles formules désignatives[4]. *Quand le péril est agréable* sera recensé par Pierre Capelle dans sa *Clé du Caveau*, porté noté au n° 46, alors référencé comme « chanson ancienne ».

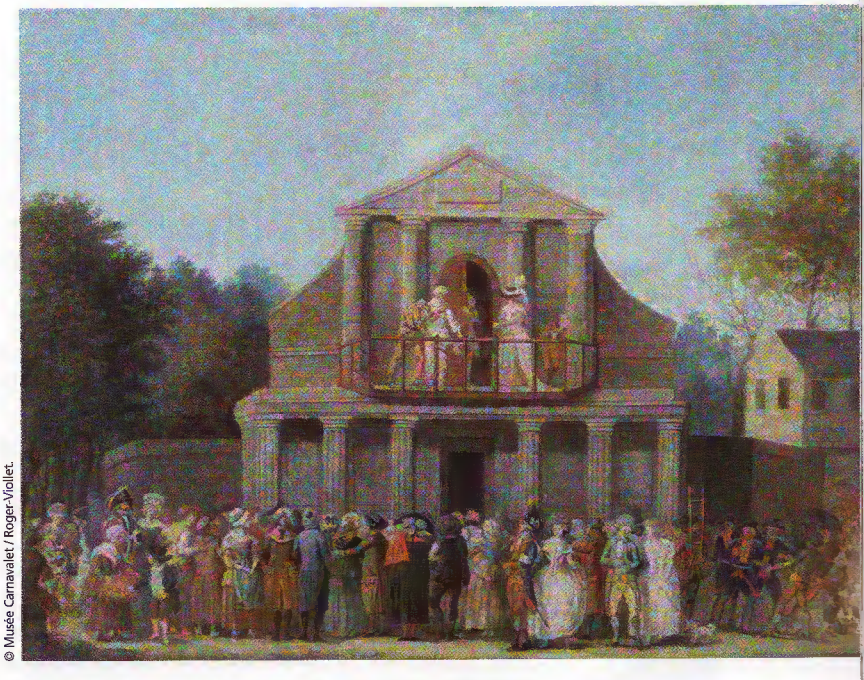
Définition du timbre selon P. Coirault

« Timbre s'entend de tout air, vocal ou instrumental, préexistant aux paroles qui s'y joignent pour faire morceau de chant ou former une chanson. Il indique pareillement la formule verbale, plus ou moins courte, qui désigne l'air en question, quand on veut s'y référer ou bien l'utiliser à nouveau, et qui rappelle ou son premier emploi ou l'un des ses plus connus. »

Op. cit., 1942, p. 207.

Timbre, parodie et contrafacture

Le terme de timbre renvoie à un phénomène ancien, bien identifié en musicologie médiévale et de la Renaissance sous le terme de **parodie**, ou contrafacture, sans connotation de dérision ou de burlesque.



© Musée Carnavalet / Roger-Viollet.

Théâtre de la Foire Saint-Laurent. Anonyme. 1786. Paris, musée Carnavalet.

Rien en effet dans l'étymologie grecque de *para* (« le long de », « à côté de » comme dans « paraphrase » ; ou encore : « à l'encontre », comme dans « paradoxe ») et *odos* (« chant », l'élément formel) n'implique ces nuances. Le terme concerne en premier lieu le principe même d'une **appropriation par adaptation ou substitution** d'un nouveau texte à un ancien en lui maintenant le même support mélodique, sans impliquer expressément un mode dévalorisant ou ridiculisant. Ce sens de parodie a subsisté dans le secteur chansonnier, tout en pouvant désigner dans le même temps une pièce à charge plaisante ou satirique. Pour le bon connaisseur et pratiquant de « genres chansonniers » au XVIIIe siècle et au début du suivant qu'était Pierre Laujon, on ne saurait (en théorie du moins) confondre la chanson, pour laquelle le texte, soumis aux règles ordinaires de la poésie, est imposé au compositeur, et la parodie ou **chanson parodiée**, pour laquelle, à l'inverse, le texte est asservi à un air choisi, et qui peut tolérer des licences :

« Guidé par la mesure de l'air, depuis le monosyllabe jusqu'à celle qui termine le vers alexandrin, le parodiste peut employer pour vers une, deux, trois syllabes, etc., se passer de césures, n'admettre que celles indiquées par l'air : ces licences, que réprouve la poésie, n'ont rien qui blesse l'oreille, ni qui soit défectueux dans la parodie. »

De fait, même chez des chansonniers de renom, les pratiques d'ajustement d'un texte à un timbre sauront tirer parti d'ajouts ou de remplissages syllabiques du type : « ah ! », « oh ! », « hélas ! », « amis »...

C'est que, si nombre de textes que vient servir un timbre constituent des productions parodiques visant, avec le concours de la formule désignative appuyée par le contexte, un effet humoristique ou burlesque,

Les mots de l'adaptation

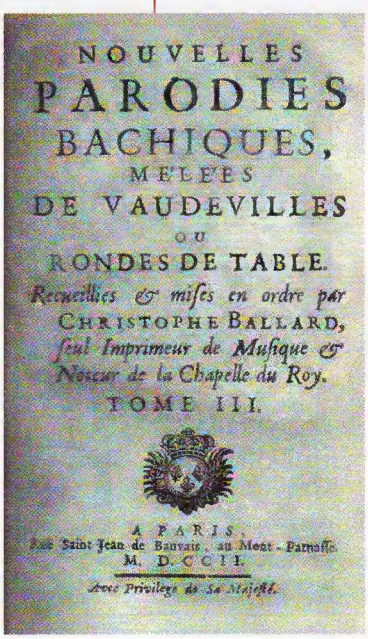
L'examen de trois verbes synonymes d'*adapter* permet d'apprécier quelques enjeux techniques de l'adaptation.

Adaptation et production

Emprunter renvoie à la dynamique de production qui consiste à faire emploi d'un air préexistant tiré d'un opéra, d'un vaudeville ou de quelque ouvrage publié, et à l'approprier en l'adaptant à de nouvelles paroles.

– La multiplication des anthologies

Des éditeurs et des compilateurs se proposent de faciliter la tâche des auteurs, d'établir des recueils, anthologies ou corpus de timbres dans des publications avec musique notée. Ces anthologies se multiplient au XVIIIe siècle. Ainsi, par exemple, les *Nouvelles Parodies bachiques* (1700), *Brunettes ou petits airs* (de 1703 à 1718), *La Clef des chansonniers* (1717) – publications entre autres de l'éditeur Christophe Ballard –, ou encore les *Parodies du nouveau Théâtre-Italien*[5], soit encore le *Théâtre de la Foire* (A.-R. Lesage, d'Orneval et L. Fuzelier, 1722-1737), le *Théâtre de M. et Mme Favart* (1772), etc. Le XIXe siècle ne sera pas en reste, notamment avec Pierre Capelle et sa *Clé du Caveau*. Dans le même siècle, qui va donner de la marge à la chanson en lui offrant l'honorabilité d'une cause littéraire et l'hospitalité d'une histoire « nationale », on pourrait ajouter ces anthologies illustrées avec accompagnements de piano, de « chansons nationales » ou « populaires » à l'usage des salons et des établissements scolaires comme les publications des Dumersan, Ségur, Verrimst (ses *Rondes et chansons populaires illustrées*), etc. Si la part des chansons et vaudevilles du siècle précédent ou du début du XIXe y est importante, ces anthologies ne contribueront pas moins à stabiliser, si ce n'est confectionner, un répertoire « enfantin », plus ou moins émoussé ou épuré.


NOUVELLES
PARODIES
BACHIQUES,
MELÉES
DE VAUDEVILLES
OU
RONDES DE TABLE.
Recueillies & mises en ordre par
CHRISTOPHE BALLARD,
seul Imprimeur de Musique &
Noteur de la Chapelle du Roy.
TOME III.
A PARIS,
M. DCCII.
Avec Privilege de Sa Majesté.

Page de garde de *Nouvelles Parodies bachiques*, Paris, 1702.

– La fondation de la SACEM

Dans la seconde moitié du XIXe siècle, notamment après la fondation de la SACEM en 1851, la chanson et le couple parolier/compositeur s'émancipent en intégrant le marché économique et ses lois de l'offre et de la demande. La chanson (on dit volontiers la « chansonnette ») est susceptible de constituer une source lucrative de revenus, d'autant plus si l'on sait en maîtriser la chaîne, de la production à la diffusion, en passant par l'édition et l'apprentissage à des interprètes ; ainsi voit-on émerger une « professionnalisation » en ce secteur[6]. Les réalisations « fraîches » de chansons sur timbre tendent à se marginaliser en devenant de plus en plus le fait d'« amateurs », particuliers regroupés dans des associations chantantes dont les modèles historiques les plus importants, à Paris et en province, seront ***Le Caveau*** et la ***Lice chansonnière***. Le procédé en tant que tel subsistera également dans des productions de cabarets (pour lesquels se maintient encore le terme de « chansonnier »).

Adaptation et technique

Ajuster. Dans cette économie de l'emprunt et sa logique de l'adaptation, ce verbe renvoie à l'opération même, technique, qui consiste à se régler de façon appropriée sur un modèle textuel et son support mélodique, à prendre en compte, au mieux, ses contraintes de coupe (*cf.* p. 65).

Adaptation et écriture connotative

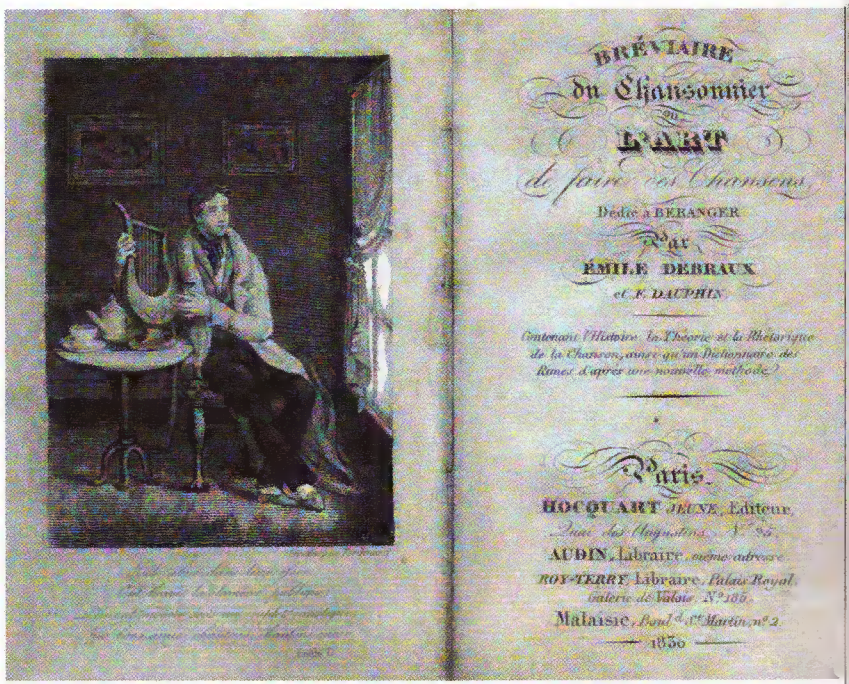
Associer. Ce verbe renverrait à l'emprunt de tel ou tel timbre en tant que **choix prémédité de l'auteur de nouvelles paroles**, et à l'effet escompté de sa part. On rejoindrait ainsi cette portée du terme de « parodie » comme écriture connotative, autrement dit, comme forme visant à produire un effet plaisant ou de dérision dès lors que l'auteur entendrait profiter de la connotation de la formule désignative, de la prégnance ou de l'autorité du modèle qu'il emprunte pour faire sens – **et que le lecteur ou l'auditeur sollicité serait en mesure d'identifier la portée de l'association** du nouveau à l'ancien pour en évaluer positivement ou négativement le décalage ou le rapprochement.

d'autres, avec le même procédé, entendent cependant proposer du sérieux ou de la gravité comme dans le domaine déjà évoqué des « chansons spirituelles » ou « cantiques », partie intégrante du paysage chansonnier, et dont les recueils abondent au XVIIIe siècle. La plupart d'entre eux participent de ce **système général de l'appropriation** par adaptation ou substitution qui prévaut à l'époque comme dans l'espace du vaudeville. Ainsi l'abbé Simon Joseph Pellegrin (1663-1745), poète dramatique et librettiste, qui écrira pour l'Opéra, la Foire, publiera nombre de *Cantiques spirituels sur les points principaux de la religion [...] composés sur des airs d'opéra, Vaudevilles très connus, et sur les chants de l'Église*. Mélodies de plains-chants, proses et hymnes liturgiques, timbres d'anciens noëls côtoient des airs en vogue, chez cet auteur comme chez tant d'autres. Réciproquement, dans ce paysage de circulation des airs, des pièces de l'hymnodie religieuse servent de timbres à des chansons de toutes thématiques. La période de la Révolution fera abondant usage de ces répertoires cultuels, de manière pas seulement polémique ; ses pédagogues entendaient également profiter de la familiarité ou de l'autorité des modèles pour mieux valoriser leur nouveau chant. Ce système des cantiques sur timbres se maintiendra encore couramment dans les premières décennies du XIXe siècle : « On trouvera notés, lit-on à la table des matières de tel recueil, la plupart de ces airs dans le recueil intitulé *La Clé du Caveau* (*Recueil de cantiques d'Amiens*, 1819).

Panorama de la chanson sur timbre

Chansonnier : un métier multiple

Chansonnier, un « métier » ? Difficile de décrire cette activité avec notre grille moderne déterminant une identité professionnelle, ses critères de temps complet ou partiel, une base de rémunération, une démarcation entre « professionnel » et « amateur », un cahier des charges, une formation à la qualification garantissant des compétences, etc. Des Charles Collé, Joseph Vadé, A. Piron, P. Laujon, Charles-François Panard, Augustin de Piis, Marc-Antoine Désaugiers, Pierre Jean de Béranger, Nicolas Brazier..., tous de notoriété, à ceux, anonymes ou moins connus des ponts, des rues ou des places, les Alexandre, Hayez, Bazolle dit la Joye, Belle-Humeur, Leveau-Beauchant, Lamy, Ange Pitou parmi tant d'autres gagne-petit du couplet, qui chantent, s'édi-



É. Debraux, F. Dauphin, *Bréviaire du chansonnier*, 1830.

tent en feuilles volantes ou en livrets et vendent leur propre production (que peuvent également diffuser les imprimés de colportage), chacun entend exhiber haut et fort le titre de chansonnier, sous des profils variés, et avec des productions fort disparates.

Et difficile, également, de tracer une ligne de démarcation stricte entre des « professionnels » et des « autodidactes » en la matière. Où passerait-elle ? Ici, pas de barrières d'entrée dans quelque enseignement spécialisé, pas de monopole de formation, pas de régulation dans ce secteur d'activité (sinon quelque autorisation de stationnement dans la rue pour chansonniers-chanteurs ambulants). Pas de méthodes ou de traités pour apprendre. Lorsque P. Laujon, à titre de « doyen des chansonniers » envisage de consigner « non pas, dit-il, une poétique de la chanson mais une espèce de manuel », ce sera bien plus « pour éclairer le chansonnier sur les écueils souvent funestes à l'inexpérience, et les moyens de l'éviter » (Laujon, *op. cit.*, 1811, IV, p. 106) que pour en fixer autoritairement des principes normatifs à la manière d'un traité. De même quelques vingt ans plus tard pour Émile Debraux et les recommandations qu'il consigne dans son *Bréviaire du chansonnier* (1830) : « L'art de faire des chansons, y écrit-il, est d'autant plus difficile à saisir, qu'il ne repose sur aucune théorie connue ». Ou encore son contemporain et maître Pierre Jean de Béranger, dans les préfaces à ses recueils, ou dans son abondante corres-

pondance. Quant à *La Clé du Caveau* de P. Capelle, on le verra, les indexations des timbres qu'elle propose par formules désignatives et par coupes, constituent fondamentalement une mise en forme commode de savoir-faire déjà aux mains des chansonniers. Bref, la formation en la matière relèverait surtout de ce que l'on appelle de nos jours un *learning by doing*, un apprentissage « sur le tas », avec son savoir-faire imprégné du souci de la coupe et d'une mémoire (partagée) des airs.

Une figure majeure : Pierre Jean de Béranger

Le nom de Béranger (1780-1857) vient s'imposer plus que d'autres dans ce paysage, tant l'auteur peut faire figure de transition du XVIIIe à un XIXe siècle qu'il va marquer durablement de son empreinte. Il va transformer le statut de la production, tout en se maintenant sur le créneau de la chanson sur timbre. Héritier de la tradition du *Caveau moderne*, de sa chanson épicurienne, il y a fréquenté maints chansonniers vaudevillistes. Mais il va progressivement s'en distancier, pour impulser à partir de la Restauration un **volontarisme chansonnier**[7] sur le terrain de l'engagement politique – ce qui lui vaudra la prison à deux reprises en 1821 et 1828. Et la notoriété. Il fera des émules tout au long de la traversée du siècle. « Faire des chansons », pour cet auteur, n'était jamais, jusqu'à son premier procès[8], qu'une occupation qui pouvait tirer parti d'un modeste emploi de fonctionnaire (en fait, le temps « d'à côté » qu'il consacrait à la chanson semblerait avoir pris passablement de son temps de bureau). Renvoyé de son emploi en 1821, il décidera d'exercer à plein-temps en la matière, quitte à en vivre modestement.

© Musée Carnavalet / Roger-Viollet

Pierre Jean Béranger (1780-1857). Peinture de Ary Scheffer (1795-1858), huile sur toile. Paris, musée Carnavalet.

Le vaudeville selon Boileau

« Le français né malin forma le Vaudeville ;
Agréable indiscret qui conduit par le chant,
Passe de bouche en bouche et s'accroît en marchant.
La liberté française en ses vers se déploie,
Cet enfant de plaisir veut naître dans la joie. »

Art poétique 1, Chant II, v. 181-186, 1674.

De la chanson-vaudeville à la comédie-vaudeville

« Vaudeville » désigne communément aujourd'hui ces comédies riches de quiproquos, dont le genre s'est stabilisé au XIXe siècle grâce à Labiche et Feydeau. Le terme renvoie aux XVIIe et XVIIIe siècles au « format » chanson sur timbre en question jusqu'ici : la chanson-vaudeville, les revues d'actualité des chansonniers de cabarets pourraient en constituer une forme moderne ?

Né pour les uns en Normandie sous le nom de *Vau-de-vire* (un type de chanson bachique ou satirique composé sur des airs familiers, représenté par le normand Olivier Basselin au XVe siècle), pour d'autres, appelé « *voix-de-ville* » (expression désignant des chansons populaires urbaines au XVIe siècle), le mot désigne au début du XVIIe siècle des chansons gaies, grivoises et caustiques liées à l'actualité.

Les Forains et le monopole du Théâtre-Français

Le Théâtre-Italien, la *Commedia dell'arte* sont au devant de la scène à Paris durant la deuxième moitié du XVIIe siècle (on sait combien Molière s'en inspirera). La période est à la « comédie », théâtre de mœurs qui use abondamment de la satire et du plaisant. Descriptions et portraits en vers, chansons, danses et machineries font des pièces italiennes ce que l'on a pu appeler des sortes de « revues-opérettes » à succès. Ce

type de comédie ne se soucie pas vraiment de sa construction, il plaît par le jeu et les personnages de ses acteurs, ses plaisanteries, ses bouffonneries, ses charges satiriques. Parodies d'opéras de Lully et d'autres (la mode est à la tragédie lyrique), airs originaux (« ariettes »), airs connus occupent une place importante dans l'économie de tels spectacles. Expulsés en 1697 (ils reviendront quelques vingt ans plus tard), les Comédiens-Italiens laissent ainsi le champ libre aux théâtres forains (foires de Saint-Laurent, de Saint- Germain), qui en exploitent et prolongent les canevas.

S'ensuit rapidement une guérilla avec les grandes institutions de la scène, qui voient dans ces spectacles de la Foire une fâcheuse concurrence. Jouer ainsi la comédie, c'est mettre en cause le monopole du Théâtre-Français, lui-même en crise. Chanter et danser, c'est aussi marcher sur les prérogatives de l'Académie royale de Musique (l'Opéra). Les forains n'auront de cesse de ruser, déployant une inventivité remarquable avec la complicité du public. On interdit le dialogue sur scène ? Les solutions mises au point pour parer aux interdits ne manquent pas, plus pittoresques les unes que les autres. Si l'on ne peut débiter sa partie sur scène, pourquoi ne pas le faire des coulisses ? Et d'ailleurs, pourquoi ne pas la chanter ? Certes... Mais bien vite, ce sera à la condition de s'acquitter d'une redevance non négligeable auprès de l'Académie royale de Musique. Bien des forains ne pourront se le permettre. On trouve alors des subterfuges, en particulier celui de confier les couplets à chanter au public : le texte descend sur un panneau, l'air est donné par un orchestre, le public n'a plus qu'à reprendre les couplets lui-même[9]...

La naissance de l'opéra-comique

D'autres toutefois s'acquitteront de la redevance. Les forains, écrivent les auteurs du copieux *Théâtre de la Foire* en préface de leur anthologie, « voyant que le public goûtait ce spectacle en chansons, s'imaginèrent avec raison que, si les acteurs chantaient eux-mêmes les vaudevilles, ils plairaient encore davantage. Ils traitèrent avec l'Opéra, qui en vertu de ses patentes, leur accorda la permission de chanter. On composa aussitôt des pièces purement en vaudevilles ; et le spectacle alors prit le nom d'opéra-comique. On mêla peu à peu de la prose avec les vers, pour mieux lier les couplets, et pour se dispenser d'en trop faire de communs : de sorte qu'insensiblement les pièces devinrent mixtes » (Lesage et d'Orneval, 1721, 1). Ainsi ces deux grandes foires parisiennes, les *Foires de Saint-Germain* et de *Saint-Laurent* constitueront-elles des hauts lieux de la « comédie en vaudevilles », et participent-elles de l'origine ou de la première manière d'opéra-comique, avant que ne s'ouvre pour ce dernier l'ère de la composition originale, de « l'ariette », vers le milieu du siècle. Il en viendra lui-même à se distinguer de la comédie à vaudevilles qui, avec Piis et notamment Pierre-Yves Barré, aura son lieu attitré, d'abord rue de Chartres à Paris en 1792 : le *Théâtre du Vaudeville*. Ce terme de **vaudeville**, qui désignait au départ un format de chanson sur timbre plutôt satirique, **sera alors progressivement appliqué à la pièce parlée** elle-même et à sa cohérence interne ; le genre perdra progressivement ses couplets chantés dans la seconde moitié du XIXe siècle.

© Musée Carnavalet / Roger-Viollet.

Parade devant un théâtre des boulevards, 1788.
Huile sur bois. Paris, musée Carnavalet.

Visée morale de la chanson-vaudeville

Si l'on en croit P. Laujon et d'autres, Marmontel ou Béranger compris, la chanson-vaudeville comme genre à portée plaisante et critique aurait été rehaussée en matière de morale par Charles-François Panard[10]. Les définitions normatives, encore au début du XIXe siècle, en feront volontiers une forme péda-

gogique de « censure », un genre « correction » des comportements et des mœurs (souvent illustrés par des exemples empruntés à Panard) dont – idéalement – tout l'art devrait consister à joindre l'utile et l'agréable pour une critique fine et modérée :

> « Ce qui fournit ordinairement la matière des chansons satiriques ou vaudevilles, lit-on dans le *Manuel de Poétique française* de Domairon, à l'usage de la jeunesse (1814), ce sont les actions répréhensibles, les mœurs irrégulières, et les événements remarquables par leur singularité, ou par leur importance. La pensée qui termine chaque couplet, doit surtout être vive, piquante, avoir même quelque chose de caustique et de mordant. Mais qu'on ne passe point les bornes d'une critique fine, et d'une raillerie délicate. Il faut se contenter d'attaquer les vices et les ridicules généraux, sans jamais donner dans l'odieux des personnalités. »

Caveaux, goguettes et associations en lice

C'est à la fin de la décennie 1720, qui voit les Comédiens-Italiens revenir d'exil et l'émancipation du *Théâtre de la Foire*, que quelques piliers de ce même théâtre, auteurs bons vivants tels les Piron, Panard, Nicolas Gallet, Collé vont initier au cabaret de Landelle, rue de Buci, la *Société du Caveau*, du nom de la salle basse, au rez-de-chaussée[11]. Une société épicurienne parmi d'autres à l'époque *(Les Philosophes en belle humeur, L'Ordre de la Boisson, Le Régiment de la Calotte...)*, qui saura attirer des noms du théâtre et de la chanson. Dans ces rencontres régulières autour d'une bonne table, on y boit (il y aura de francs buveurs au *Caveau*), on y chante, concocte entre soi des parodies en prenant plaisir aux airs à la mode. On y accueille des invités. On y travaille également. On y fait lecture des travaux en cours, sollicite des avis si ce n'est des collaborations – bien des productions d'opéras-comiques première manière seront des œuvres collectives. Des musiciens seront de la partie. Parmi ceux-ci, Jean-Joseph Mouret (qui avait déjà composé pour le chansonnier Jean Haguenier), Gillier qui collaborait, comme Mouret, avec Panard. Mais également Jean-Philippe Rameau – toujours prêt, dit-on, à composer pour les uns et les autres (il avait déjà fait les danses de *L'Endriague* de Piron en 1723) –, qui rencontrera au *Caveau* quelques-uns de ses librettistes comme Bernard (dit Gentil-Bernard), L. Fuzelier, Charles-Antoine Leclerc de La Bruère, avec lesquels il fera les *Indes galantes* (1735), *Castor et Pollux* (1737), *Dardanus* (1739).

Ce *Caveau* de la génération 1730, haut lieu de la chanson épicurienne et du vaudeville, se maintiendra durant dix années. Son projet sera repris de 1762 à 1777, période qui voit l'affaiblissement et la disparition progressive des fondateurs. Une nouvelle génération semble plus soucieuse d'organisation, et d'avenir ; on y retrouve deux décennies plus tard, de 1796 à 1801, des auteurs, vaudevillistes, chansonniers tels les Piis, Barré, Laujon, Jean-Baptiste Radet, Guillaume Desfontaines, Armand Gouffé parmi d'autres, qui se proposent de faire un « Caveau nouveau » en créant les *Dîners du Vaudeville*. La nouveauté organisationnelle sera de taille : les productions réalisées sous l'égide de l'association sont désormais systématiquement publiées, soit au total cinquante-deux livraisons mensuelles, de septembre 1796 à octobre 1801, sous le titre *Les Dîners du Vaudeville*. Quatre ans plus tard, en 1805, sous l'impulsion de Pierre Capelle (1770-1851), le *Caveau* est à nouveau à l'ordre du jour : le Montalbanais et quelques autres de « moins-de-trente-ans » dont Marc-Antoine Désaugiers, fondent la *Société épicurienne* qui deviendra au bout d'un an le *Caveau moderne*, et se maintiendra sous cette appellation jusqu'en 1815.

1815 : « La politique, ce fléau des familles et des sociétés plus civilisées » écrira Capelle dans sa *Notice sur le Caveau* en tête de la quatrième édition (1847) de sa *Clé*. De fait, le mot d'ordre « pas de politique au *Caveau* » n'était plus guère de mise ; l'heure était aux « tourniquets » (ou aux « girouettes »)[12], d'autant que la célébration des « circonstances » (naissances royales, accessions au trône, etc.), principe cher à ces « notoriétés chansonnières » (le chevalier de Piis et bien d'autres) obligeait leur muse à quelque flexibilité. Si le *Caveau moderne* mourut, commente É. Debraux dans son *Bréviaire du chansonnier*, « c'est que le goût de l'époque ne convenait plus à la majeure partie de ses membres, trop âgés pour changer de marotte, et ils brisèrent leur lyre en s'écriant " La politique a envahi la chanson " ; comme si la chanson n'avait été inventée que pour célébrer l'amour et le vin ; ils avaient probablement oublié qu'à l'exemple de la comédie, la chanson était consacrée à la censure des vices, des travers, des abus et des

ridicules du siècle. Or à cette époque où la politique avait tout envahi, comment aurait-on pu faire des chansons, sans que la politique vînt se glisser sous la plume du chansonnier » (Debraux, 1830, p. 55). La Restauration amorcerait une étape importante de la production chansonnière ; « La muse inoffensive, insouciante du vaudeville et du *Caveau*, écrira Sainte-Beuve dans son portrait de Désaugiers, ne répond plus assez à la disposition publique ». Béranger a de lui-même abandonné le *Caveau* et entend, selon sa formule, dégager sa « muse de ses façons trop lestes ». Faire des chansons, « voilà mon métier, c'est fâcheux qu'il soit peu lucratif, » écrit-il en 1816.

Le format chanson allait progressivement trouver son mentor pour plusieurs décennies. Béranger en renouvellerait le style et le répertoire. Le vaudeville, la chanson épicurienne et de divertissement du *Caveau* lui paraissaient nettement usés. En revanche, ses premiers succès tels *Le Roi d'Yvetot, Le Dieu des bonnes gens, Plus de politique* lui laissaient entrevoir une autre manière de faire de la chanson : « pour arriver à cela, il fallait continuer à se servir de nos airs de ponts-neufs, convenablement entremêler les tons, ainsi que notre langue pouvait l'exiger, s'attacher de plus en plus à dramatiser ses petits poèmes, et surtout s'astreindre au refrain, frère de la rime, quelque prix qu'il dût en coûter, car Béranger avait souvent observé que, sans refrain, la chanson ne réussissait pas », écrira-t-il lui-même en commentaire de son *Dieu des bonnes gens*.

Son nom et sa figure publique seront associés à un certain style de production qui fait du format chanson (sur timbre) un support de contestation du pouvoir politique et des institutions, pris au sérieux tant dans son propre camp que par ses adversaires, chacun admettant qualité de facture et habileté dans plusieurs de ses productions. Non seulement les procès de 1821 et 1828 confèreront à cet auteur autorité et crédibilité de son engagement politique chez les libéraux d'alors, mais ils conforteront la place du format chanson dans les outils de publicisation des opinions et de la critique politique, religieuse, morale, sociale dans un jeune espace démocratique qui cherche ses marques. Si le mode de contestation par la mise au rire sur la place publique n'est pas nouveau, loin de là, telle la chanson satirique, la catégorie de « chanson politique » (voire la « chanson philosophique ») à partir de cette époque va se stabiliser durablement autour de la figure tutélaire de ce « poète-chansonnier ». Il est chanté et célébré, imité dans les goguettes d'alors, hauts lieux d'émulation chansonnière dans un contexte de réticences et de restrictions administratives qui met les chansonniers (si ce n'est leurs auditeurs) sous surveillance et répression.

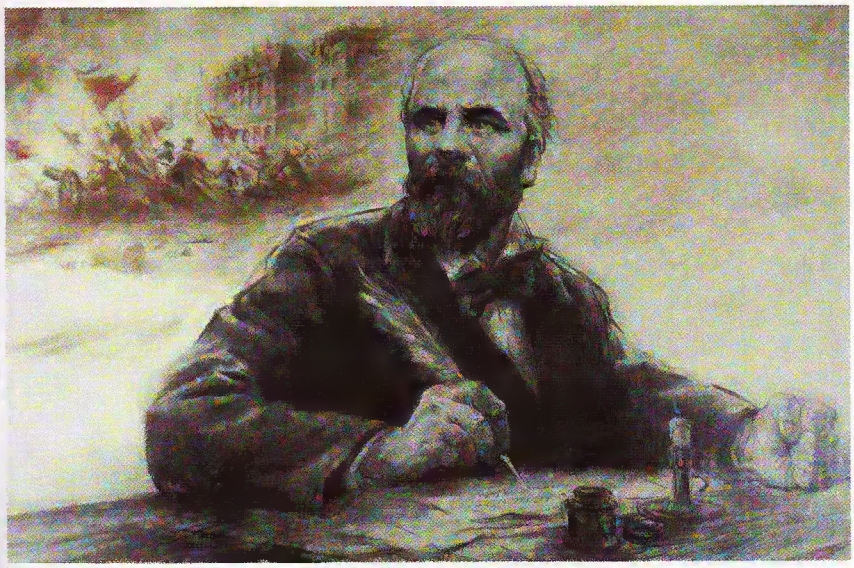
L'ère de la chanson politique et des chansonniers

De cette période, retenons l'émergence d'un mouvement tendanciel qui va traverser le siècle ; il touche à un usage public, politique et social du format chanson, dans un contexte mouvementé. Si le *Caveau* ressurgit périodiquement durant ce XIXe siècle sous divers intitulés, *Le Réveil du Caveau* (1825-1827), *Les Enfants du Caveau* (1834-1837), *Le Caveau* (1838-1939), il y eut bien d'autres « associations chantantes », en premier lieu La *Lice chansonnière*, dont É. Debraux sera l'un des initiateurs en 1830, l'année même de sa disparition – qui est également celle de la parution de son *Bréviaire du chansonnier*. Longtemps rivale d'un *Caveau* lui-même vieillissant, prisonnier de ses modèles épicuriens quelque peu désuets, la *Lice* ne chantera pas seulement Vénus et Bacchus, mais la liberté républicaine (l'association sera en but à de nombreuses tracasseries policières) ; on y publie également les productions de ses membres.

De cette veine – goguettes, mouvement saint-simonien (fondé en 1825, ce dernier aura ses musiciens et

© Roger-Viollet

Pierre Jean de Béranger (1780-1857), poète et chansonnier français, en prison. Gravure d'après le tableau de Jean-Auguste Dubouloz (1800-1870). Paris, Musée Carnavalet.


© Roger-Viollet

Eugène Pottier (1816-1887), révolutionnaire et chansonnier français, écrivant l'Internationale.

ses chansonniers)[13], *Lice chansonnière* –, qui prend volontiers le volontarisme chansonnier de Béranger pour modèle, des noms et des générations vont s'imposer, dans un paysage d'émulation progressive de partis, de syndicats et d'épreuves politiques. La chanson « sociale et militante », sur timbres ou sur « musique de l'auteur des paroles » va traverser le siècle[14]. Des auteurs proposeront des compositions originales ; mais ils puiseront également dans *La Clé du Caveau* ou dans des chansons comme celles de Béranger, de Debraux et d'autres, parfois promues en formules désignatives alors substituées à leurs précédentes, en raison de leur succès. Tant il était plus facile, pour diffuser une production, d'emprunter un timbre connu – et qui ne connaissait Béranger ? – que d'en proposer une mélodie propre.

Eugène Pottier (1816-1887), « ouvrier, poète, communard, auteur de *L'Internationale* » passé par la *Lice*, sera de ceux-là. Il puisera dans *La Clé du Caveau*, dans les chansons des Béranger, Pierre Dupont et d'autres succès du Second Empire alors promus en timbres – Le timbre : *Daignez m'épargner le reste* des *Visitandines* (*cf.* p. 66) lui sert encore en 1867. Âgé, demi infirme et indigent, pensait-il pouvoir vivre dans ces années 1880 de sa propre production? La proposant à des cafés-concerts, il ne put que s'entendre répondre : « Mais mon bonhomme, ça ne ferait pas un sous, chez nous, ces machines-là[15] ». L'esthétique des airs de *La Clé du Caveau* qui servait aux productions du premier demi-siècle était-elle devenue quelque peu désuète ?

« Faire des vers jusqu'à une chanson »

Faire une chanson relève en premier lieu d'impératifs rédactionnels, et d'abord de versification avec des opérations de comptage syllabique et de recherches assonantiques. Ce sont, du moins, les priorités que se donne une intense dynamique éditoriale, avec notamment ses dictionnaires « portatifs » de rimes, traités de poche de versification, durant cette première moitié du XIXe siècle. On réédite l'œuvre des anciens, certes, à commencer par ceux du premier *Caveau* ; on publie des recueils de réalisations plus « fraîches », recueils Chansonniers et autres ; on sélectionne des anthologies ; la presse politique elle-même fait place à la chanson (comme de nos jours elle peut accueillir un dessin satirique d'actualité).

Une pratique populaire et associative

Aux côtés de notoriétés du vaudeville ou du *Caveau moderne*, et de beaucoup moins célèbres comme à la *Lice chansonnière*, il y a place pour tout un « monde », disons de particuliers se réunissant occasionnellement ou associés en collectifs, jusqu'aux chambrées de militaires, aux compagnons du tour de France, etc. ; on « s'adonne » à la chanson, avec ou sans *La Clé du Caveau*, tout à la fois pour le seul plaisir, ou pour le secret espoir d'être publié. Faire une chanson peut y être un passe-temps, une activité ludique de sociabilité, avec ses épreuves de compétition. Tel ce **Système du mot donné**, vieil exercice des réunions du *Caveau*, qui vaudra quantité de productions thématiques sur les monuments, les rues de Paris, les arbres, oiseaux, poissons, et qui peut toujours virer à l'allusion grivoise dans la complicité d'un entre-soi surtout masculin. Soit encore, le jeu de **Faire des couplets à plusieurs**, exercice privilégié des garnisons en détachement : un nombre de syllabes fixé d'avance, chacun fait son vers que l'on redistribue au hasard pour continuer la rime (le résultat peut être surprenant). Et encore, ce **jeu** de remplir des **bouts-rimés** : des rimes données sont disposées dans un certain ordre faisant sens, à chacun de « remplir les vers ». Le principe en est résumé dans le *Dictionnaire portatif des rimes* (1822) de Louis Philipon de la Madelaine (les bouts-rimés sont en gras) :

Veux-tu savoir les lois du sonnet ? Les voilà :
Il célèbre un héros ou une **Isabelle**.

Deux quatrains, deux tercets ; qu'on se repose **là** ;
Que le sujet soit un, que la rime soit **belle**.

Il faut dès le début qu'il s'attache déjà
Et que jusqu'à la fin le génie **étincelle** ;
Que tout y soit raison : jadis on s'en passa ;
Mais Phébus la chérit, ainsi que sa **prunelle**.

Partout dans un beau choix que la nature **s'offre** ;
Que jamais un mot bas, tel que cuisine ou **coffre**,
N'avilisse le vers majestueux et **plein**.

Le lecteur chaste y veut une muse **pucelle**.
Enfin qu'aux derniers vers brille un éclat **soudain**,
Sans ce vain jeu de mots où le bon sens **chancelle**.

La pratique des chansonniers professionnels

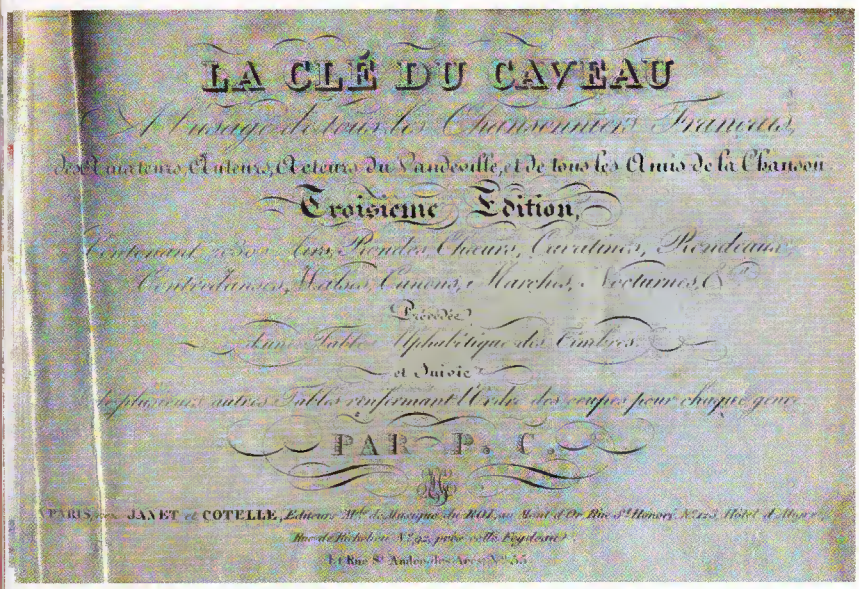
Comment procède-t-on, alors, pour faire une chanson ? Et d'abord, les maîtres dans l'art : avaient-ils avant tout un air en tête ? Tel refrain qui leur plaisait ? Rédigeaient-ils d'abord un texte, qu'ensuite ils habilleraient en vers ? La chanson des Panard, Collé, Gouffé, Désaugiers et du *Caveau* venait habituellement après le refrain, suggère Sainte-Beuve : un refrain heureux, chantant ; vite des couplets là-dessus ; ils arrivaient bon gré mal gré ; le refrain couvrait tout. À la différence de Béranger : « Le refrain n'en devait être que l'étincelle, mais étincelle à point nommé en quelque sorte, d'intervalle et d'un jet déterminés à l'avance[16] ». Et si l'on en croit Béranger lui-même, en préface de ses *Dernières chansons* (1842), que n'a-t-il souffert de ce refrain dont il n'avait jamais trop osé s'affranchir, « ayant observé que sans ce retour des mêmes paroles, la chanson avait moins d'empire sur l'oreille et l'esprit des auditeurs ». Et Béranger lui-même d'ajouter : « Combien de peine, Bon Dieu ! le refrain ne m'a-t-il pas donnée ! Combien de nuits passées à ramer. » Comment procédait-il ? Pour chaque chanson, il cherchait d'abord une idée circonscrite et bien définie, puis il dressait lentement son plan général ; il faisait alors le plan de chaque couplet. Dans chaque couplet, il disposait une ou plusieurs idées secondaires d'après un ordre longuement calculé. Ensuite, il cherchait le rythme le plus convenable et l'air le mieux approprié. Et il composait le refrain... Alors disait-il, rapporte Sainte-Beuve, « je regardais ma chanson comme faite : je n'avais plus qu'à écrire les vers ». Encore qu'en la matière, tout ne se fasse d'un coup. « C'est après une incubation plus ou moins longue, ajoute ce dernier, qu'au moment souvent où il n'y vise guère ; la nuit surtout, dans quelque court réveil, un mot, inaperçu jusque-là, prend flamme [...] Alors, suivant sa locution, il tient son affaire et se rendort [...] Il mettra ensuite le temps qu'il voudra à la confection extérieure, à la lime, à la rime, peu importe [...] car encore une fois, comme il le dit, il tient son affaire » (*op. cit.*, 1881 (1832), pp. 106-107).

Et le timbre : les auteurs l'ont-ils déjà en tête ? « Le poète, lit-on encore dans le *Dictionnaire portatif des rimes*, ne doit obéir qu'à l'air lorsqu'une fois l'air est choisi ». Pour Sainte-Beuve, « Le propre du chansonnier, c'est que la parole chez lui soit à peu près inséparable de l'air. Un poète lyrique a du nombre, de l'harmonie, de la mélodie ; mais le chant proprement dit, l'air, il faut que cela dans la chanson accompagne, inspire, comme d'un seul et même souffle la parole et ne fasse qu'un avec elle. Composer après coup de la musique sur de jolis vers lyriques qu'on a intitulés ballade ou chanson, ou encore envoyer ses couplets ou stances au compositeur, ce n'est pas du tout la même chose que d'être chansonnier » (*op. cit.*, 1882, V, p. 63).

Et Debraux, que préconise-t-il ? La chanson, lit-on dans le *Bréviaire*, se compose toujours sur un air déjà connu. Pour faire une chanson, « on doit d'abord tracer un plan, couplet par couplet, si c'est un vaudeville ou une chanson bachique, une historiette ou une gaudriole ; l'écrire en prose dans sa mémoire ; chercher soigneusement un refrain piquant et facile, en consultant le temps et les lieux ; ensuite il faut adapter un air convenable au mouvement que l'on veut imprimer à la chanson, en tâchant de donner plus fréquemment la préférence aux airs terminés par un vers masculin ; les vers féminins ayant toujours une teinte languissante à la fin d'un couplet. On peut se permettre d'imiter un auteur quelconque [...] mais nous ne conseillerons l'imitation qu'à ceux qui auront le sentiment de leurs forces poétiques, attendu qu'en chansons, on n'a jamais pardonné qu'aux voleurs qui ont le talent de tuer ceux qu'ils volent. On crie, on ergote contre les pillards, mais ce n'est qu'un nuage léger, qui bientôt s'éclaircit, s'efface, disparaît » (1830, pp. 261-262).

La « clé » des airs

« Avant l'existence de ta *Clé du Caveau*, avait dit Désaugiers à Capelle, je faisais des couplets et des


LA CLÉ DU CAVEAU
A l'usage de tous les Chansonniers Français,
des Amateurs, Auteurs, Acteurs du Vaudeville, et de tous les Amis de la Chanson
Troisieme Edition,
Contenant 2030 Airs, Rondes, Chœurs, Cavatines, Rondeaux,
Contredanses, Walses, Canons, Marches, Nocturnes, &c.
Précédée
d'une Table Alphabétique des Timbres
et Suivie
de plusieurs autres Tables renfermant l'Ordre des coupes pour chaque genre
PAR P. C.
A PARIS, chez JANET et COTELLE, Editeurs Mds de Musique du ROI, au Mont d'Or Rue St Honoré N° 123, Hôtel d'Alger,
Rue de Richelieu N° 92, près celle Feydeau
Et Rue St André des Arcs N° 55

Page de titre de *La Clé du Caveau*, 3e édition.

chansons en cherchant des airs dans ma tête ; maintenant, je ne puis rien faire sans consulter ton ouvrage qui présente souvent à mon imagination un air plus approprié au sujet que je veux traiter. »

C'est dans le cadre du *Caveau moderne* initié par le même Capelle et quelques amis que celui-ci, éditeur et vaudevilliste, met en forme un premier répertoire de timbres, des plus utilisés de son temps ou d'autres plus anciens. Il ouvrait ce travail pour répondre notamment aux correspondants et abonnés du *Caveau moderne* (nombre d'entre eux en province, quelques-uns à l'étranger) qui, écrira-t-il, ne connaissaient pas tous les airs des chansons publiées dans *L'Épicurien* (le journal de la société), et « me demandaient ce qu'ils appelaient la clé ».

Une première édition de six cent quatre-vingt-dix airs paraît en 1811 sous l'intitulé *La Clé du Caveau à l'usage de tous les chansonniers français, auteurs, acteurs du vaudeville et de tous les amis de la chanson*. Plusieurs éditions, augmentées, seront publiées de son vivant, d'autres posthumes, également augmentées. L'intitulé s'infléchira légèrement de la 1re à la 7e édition, la dernière sans doute, sans date (probablement au tout début xxe)[17], due à l'éditeur Salabert : *La Clé du Caveau, à l'usage des chansonniers français et étrangers, des acteurs, amateurs, auteurs, chefs d'orchestre et revuistes et de tous les amis du vaudeville et de la chanson*. Cette édition offre deux mille trois cent quatre-vingt-dix airs, dont un bloc de quarante provenant de chansons à succès de cafés-concerts et de cabarets. Les noms de Delormel, Fragson, Jouy, Ouvrard, Spencer, Lemercier, Villemer, etc., y côtoient ceux de Lully, Rameau, Grétry, Méhul, Dalayrac et d'autres, en passant par les Panard, Collé, Capelle, Désaugiers, etc. Le plan d'ensemble pensé par Capelle y est conservé.

L'ouvrage se présente tout autant comme une réserve de timbres que comme ce **manuel pratique d'indexation** à la disposition des opérations nécessaires à chacun selon ses dispositions, qu'il soit musicien ou non : trois modes de classements en réseaux (chacun appelle l'autre) permettent d'établir une carte d'identité des airs tout à la fois par leur désignation nominative (mentions ou formules désignatives), leur structure formelle littéraire (coupes), leur provenance (pas nécessairement fiable), et leur notation mélodique. *La Clé* (ici, 7e éd.) s'offre en deux volumes oblongs, le premier présentant les différentes tables alphabétiques des formules désignatives, tableaux de répartition des coupes, ou les recensions de provenance des airs ; le second volume, les airs notés.

Indexation par titres ou formules désignatives : une première table, la *Table alphabétique des airs*, indexe les formules désignatives classées par ordre alphabétique avec, à chaque formule, un chiffre indiquant le numéro de l'air noté dans le second volume. C'est l'entrée la plus simple pour quiconque. Partir de la formule désignative d'un timbre, interroger l'ordre alphabétique des formules pour en découvrir son numéro d'air noté. Par exemple, la formule désignative : *Daignez m'épargner le reste*, qui renvoie le consultant à cette autre : *Ah ! De quel souvenir affreux*, alors indiquée notée au n° 12 du volume musical.

Veut-on, à présent, identifier la provenance de cet air ? Une nouvelle table, par numéros d'airs notés permet d'obtenir quelques informations. Dans le cas présent, l'air n° 12 est référencé comme : « Devienne. *Les Visitandines*, opéra-comique ».

Veut-on en savoir davantage sur la coupe des vers que sert cet air des *Visitandines* pour y calquer de nouvelles paroles ? Un nouveau chiffre, en fin de l'identification d'origine proposée, renvoie à l'une des pages de la distribution par coupes, dans laquelle sera porté le texte ou mentionné un modèle textuel, et les choix possibles d'autres timbres lui correspondant.

Ainsi, partis d'une formule désignative, parvenus à l'air, nous voilà renvoyés vers le schéma d'organisation métrique et assonantique des couplets. La page du timbre *Daignez m'épargner le reste* ou son autre formule *Ah ! De quels souvenirs affreux* offre le couplet type et sa coupe, comme étant : (a) de huit

vers, (b) vers de huit syllabes (excepté le dernier, de sept), (c) en rimes croisées, faisant alterner rimes masculines et féminines : affreux/frappée – mieux/trompée – cœur/funeste – sœur/reste.

« Air : *Daignez m'épargner le reste* »

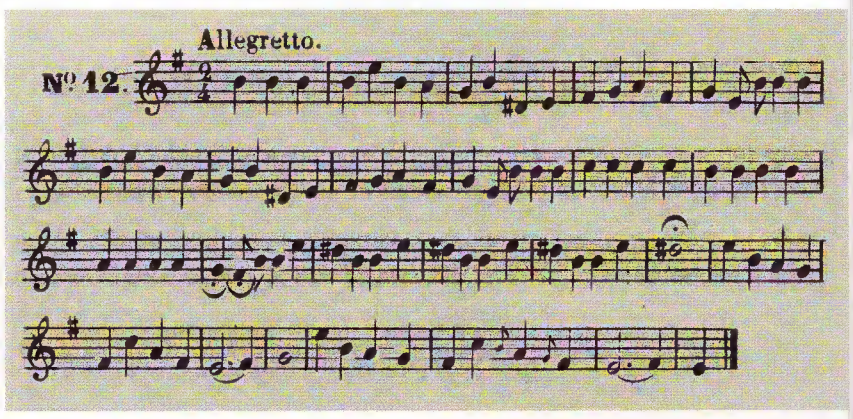
Cette comédie ou « opéra-comique » en deux actes, *Les Visitandines*, livret de Louis-Benoît Picard (1769-1828), musique de François Devienne (1759-1803) et les timbres qu'elle fournira aux chansonniers, résumera l'essentiel abordé jusqu'ici.
Représentée pour la première fois le 7 aout 1792 sur la scène du Théâtre de la rue Feydeau, cette pièce de prose parlée et de chants, à la manière des opéras comiques de l'époque (elle ne comprend pas de timbres au départ, mais des « ariettes », airs originaux de Devienne) sera jouée plus de deux cents fois durant les cinq années suivantes. L'argument repose sur la méprise d'un valet, Frontin, et de son jeune maître, Belfort, confondant, une nuit de violent orage, un couvent de religieuses contemplatives (de l'« ordre de la Visitation Sainte-Marie », dites Visitandines) avec une auberge. Couvent dans lequel se trouve une sœur Euphémie, recluse par dépit amoureux – son ancien prétendant n'étant autre que Belfort, soupirant facilement infidèle ...
Plusieurs extraits de cette pièce vont devenir des timbres utilisés par des chansonniers de l'époque. Ils seront référencés dans *La Clé du Caveau*, on l'a vu, sous l'identification générique : « Devienne. *Les Visitandines*, opéra-comique. ». Ainsi trouvera-t-on chez Capelle diverses formules désignatives référant à différents airs de la comédie des *Visitandines*. La formule désignative *Enfant chéri des dames* est associée dans le classement alphabétique à cette autre mention : *Air du rondeau des Visitandines*, les deux formules renvoyant au même air noté au n° 770[18]. Il s'agit de l'incipit littéraire de la pièce appelée parfois *Rondeau de Belfort* (acte I, sc. 5). On trouve également dans *La Clé*, le timbre : « *Dans l'asile de l'innocence* », air porté au n° 114 ; il s'agit de l'air ou de la romance d'Euphémie, trois couplets entrecoupés de dialogues, chantés par Euphémie (acte I, sc. 5). Soit encore, le timbre *Quand je suis soûl dès le matin*, air noté n° 478, chanté par Grégoire, jardinier du couvent (acte I, sc. 7). Également, le timbre à la formule désignative *À moins que dans ce monastère*, également désigné par la mention : *Air du vaudeville des Visitandines*, qui n'est autre que le final de la pièce. L'air noté est porté au n° 863.
Le timbre déjà évoqué : *Daignez m'épargner le reste*, également avec cette autre formule désignative : *Ah ! De quel souvenir affreux* (on peut même retrouver cet air sous une troisième formule désignative : *Dans cette maison à quinze ans*) est une composition de Devienne, parmi d'autres pour cette comédie. Ces trois formules désignatives proviennent de la même pièce : deux couplets à la fin de la scène 3 du l'acte I, chantés par Sœur Bonaventura, la tourière du couvent, s'adressant à Belfort (habillé en religieuse). Les formules désignatives : *Ah ! De quels souvenirs affreux* et *Dans cette maison à quinze ans* sont respectivement le premier vers des premier et second couplets ; la formule *Daignez m'épargner le reste* est le dernier vers, bissé, de chaque couplet, fonctionnant ainsi comme refrain :

Air de la tourière

Ah ! de quels souvenirs affreux
Votre demande m'a frappée ;
Un jour nous nous connaîtrons mieux :
Vous saurez comme on m'a trompée.
Le ciel en nous donnant un cœur,
Nous fit un présent bien funeste.
Vous m'entendez, ma chère sœur, *(bis)*
Daignez m'épargner le reste. *(bis)*

Dans cette maison à quinze ans,
Je n'étais que pensionnaire ;
Un jeune abbé des plus charmants
Logeait au prochain séminaire ;
Un certain jour il vint me voir,
Il avait un air tout céleste,
Et sans la grille du parloir... *(bis)*
Daignez m'épargner le reste. *(bis)*

L'air porté dans *La Clé du Caveau* au n° 12 est le suivant (Exemple 2).



Exemple 2.

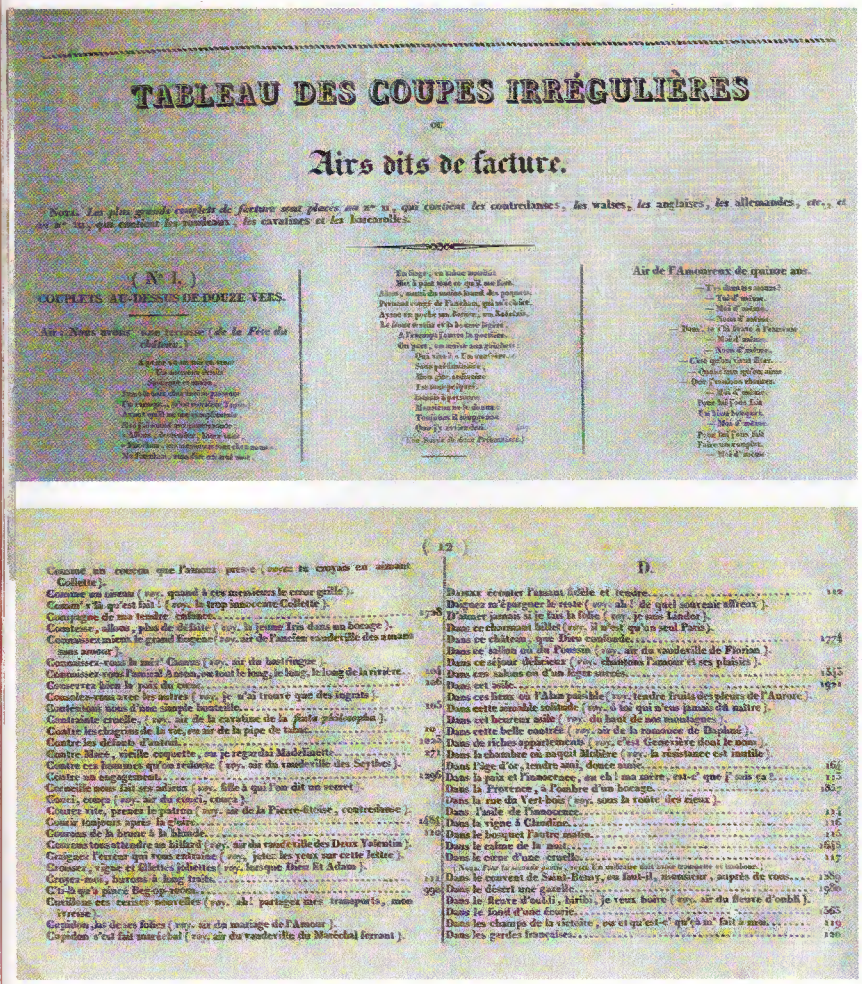


TABLEAU DES COUPES IRRÉGULIÈRES

OU

Airs dits de facture.

Nota. *Les plus grands couplets de facture sont placés au* N° 11, *qui contient les contredanses, les valses, les anglaises, les allemandes, etc., et au* N° 12, *qui contient les rondeaux, les cavatines et les barcarolles.*

(N° 1.)

COUPLETS AU-DESSUS DE DOUZE VERS.

Air : *Nous avons une terrasse* (*de la Fête du château.*)

Air de l'Amoureux de quinze ans.

(12)

D.

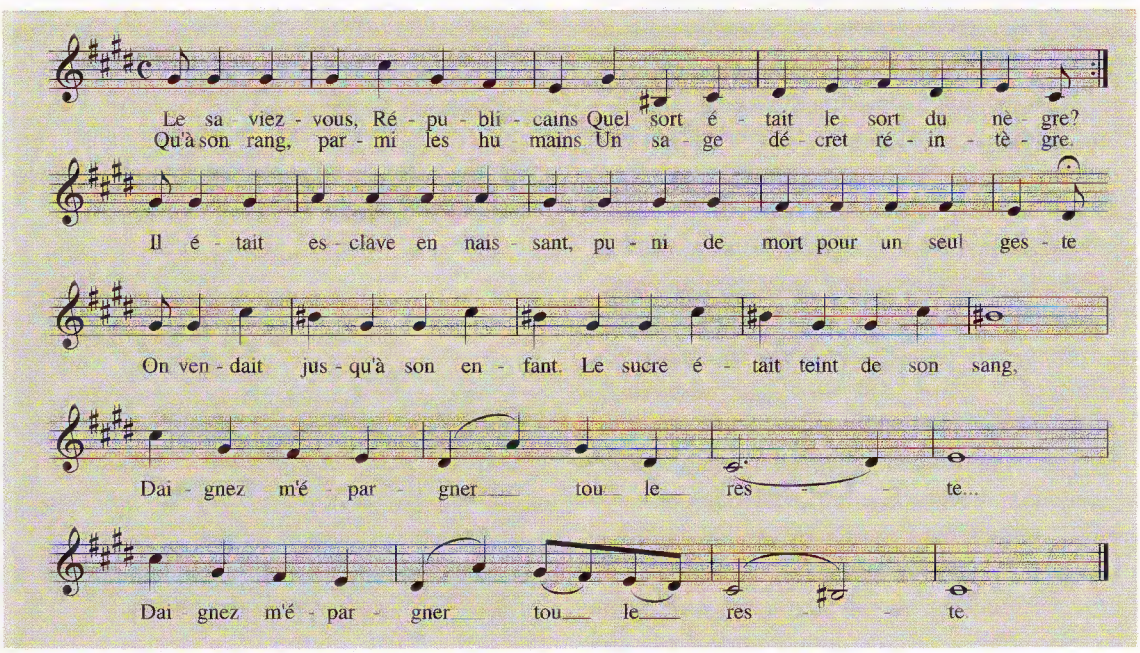
Différents index de *La Clé du Caveau* : tableau des coupes irrégulières, liste des timbres classés par ordre alphabétique.

Ce timbre, sous ses diverses formules désignatives, de même que les autres airs des *Visitandines*, en particulier celui du final ou *Vaudeville des Visitandines*, sera pratiqué durant la Révolution, encore dans les premières décennies du XIXe siècle (qui connaîtra plusieurs représentations des *Visitandines*).

Ainsi, par exemple, Augustin de Piis (1755-1832), chansonnier et vaudevilliste, président du *Caveau moderne* – et qui fut secrétaire général de la Préfecture de police de Paris sous l'Empire et même, dit-on, « troubadour » de cette administration dans sa chasse aux goguettes[19] –, l'utilisera-t-il sous la formule désignative *Daignez m'épargner tout le reste* pour sa chanson *La liberté dans les colonies* ou *La liberté des nègres* (1794), composée au moment du décret d'abolition de l'esclavage[20] (Exemple 3).

De même, Béranger utilisera ce timbre, également sous la formule désignative : *Daignez m'épargner le reste*, pour deux chansons : *Les Deux Cousines* et *Le Contrat de mariage*. Une troisième chanson du même auteur, *Les Cinq Étages*, sera également sur ce même timbre mais avec la formule désignative : *Dans cette maison à quinze ans*[21].

L'association de cette dernière formule désignative aux couplets de la chanson *Les Cinq Étages* était-elle considérée par l'auteur comme plus appropriée au thème, que la formule désignative précédente ? Vertu connotative du timbre ? ■



Exemple 3. Partition de *La Liberté des nègres* dans la tonalité de Marc Ogeret. (voir page 71)

Notes (pages 53 à 66).

1. On pense ici à ce qu'il appellera, en 1848, le « chansonnage » : « Les masses ne savent pas lire [...] Je voudrais quelque chose qui agit immédiatement. Je ne vois que trois moyens [...] 3. Un colportage habilement organisé et fait par des chansonniers : la chanson patriotique habilement employée comme organe de la République, sa voix populaire [...] Ces chansonniers colporteurs [...] seraient surtout lancés aux foires, aux grandes fêtes » ; J. Michelet, *Journal*, Paris, Gallimard, 1859, I, p. 399.

2. Le terme désignera cette organisation métrico-rythmique et phonique apportée par le timbre en tant que formatage mélodico-textuel : nombre de vers regroupés en strophes, nombre de syllabes par vers, accentuation des syllabes, longue ou brèves, césures, jeux de rimes, place et nature d'un refrain (on verra combien la précision de la coupe importait pour un chansonnier comme P. Capelle dans ses classements de *La Clé du Caveau*).

3. Extrait de : Alain-René Lesage, *Théâtre de la Foire* (1715-1726). Édition présentée, établie et annotée par Isabelle et Jean-Louis Vissière, Paris, Desjonquères, 2000, p. 152.

4. Phénomène classique dans ce paysage chansonnier ; *cf.* Patrice Coirault, *Notre chanson folklorique*, Paris, Picard, 1942, p. 210, note 2. Le timbre étant par nature soumis à circulation et réappropriations diverses, ce peut être le propre de ces formules désignatives, dans la pratique, de se substituer les unes aux autres. De ce point de vue, l'avertissement de Coirault s'impose : se méfier des attributions d'auteurs ou d'origine comme celles référencées dans *La Clé du Caveau*, du moins pour nombre de timbres déjà anciens du temps de Capelle.

5. Pour le répertoire des timbres, et une méthode de codification, voir M. Falk, *Les Parodies du nouveau Théâtre-Italien (1731). Répertoire systématique des timbres*, Amsterdam, A.B. Creyghton, 1973.

6. Voir J.-C. Klein, *La Chanson à l'affiche. Histoire de la chanson française du café-concert à nos jours*, Paris, Du May, 1991.

7. La notion de volontarisme chansonnier entend signifier ici que, dans le contexte politique de l'époque, composer une chanson, la diffuser, voire la chanter dans l'espace public peut présenter des risques face à la censure administrative qui en surveille les contenus ; maints auteurs chansonniers, dont Béranger, feront à ce titre l'expérience de la prison.

8. Béranger aura à subir trois procès pour ses chansons, et fera de la prison par deux fois. Le premier, devant la Cour d'assises de la Seine en décembre 1821, pour délits d'outrage aux bonnes mœurs, à la morale publique et religieuse, d'offense envers la personne du roi, et de provocation au port public d'un signe extérieur de ralliement non autorisé par la loi ; il sera condamné sur les deux premiers délits à trois mois de prison et cinq cents francs d'amende. Le deuxième procès aura lieu alors même qu'il était en prison, son avocat ayant décidé, avec l'accord de l'inculpé, de publier sa plaidoirie contenant les chansons incriminées et interdites ; Béranger et l'éditeur seront acquittés. Il comparaitra également en décembre 1828 devant le tribunal de première instance de la Seine, accusé à nouveau d'outrages à la morale publique et religieuse, à la religion d'État, d'offense envers la personne du roi, et d'attaque contre la dignité royale ; il sera condamné à neuf mois de prison et dix mille francs d'amende.

9. Parmi les nombreux relevés de ces cocasseries, outre A.-R. Lesage, *op. cit.*, 2000, F. Rubellin (dir.), *Théâtre de la Foire. Anthologie de pièces inédites, 1712-1736*, Montpellier, Espaces 34, 2005.

10. *Cf.* Panard, ou Pannard (1691-1765) : auteur de comédies, vaudevilles, opéras-comiques, en collaboration avec Charles-Simon Favard (1710-1792), Panard servira de figure tutélaire au *Caveau moderne* en 1806, auquel participent notamment P. Laujon, A. Piis et P. Capelle.

11. Sur l'histoire du *Caveau*, de sa fondation à 1939, *cf.* Brigitte Level, *À travers deux siècles, Le Caveau, société bachique et chantante, 1726-1939*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne,1988.

12. « On m'appelle Tourniquet / Je pirouette / En girouette / On m'appelle Tourniquet / Et je me ris du sobriquet. » peut-on lire dans le n° 114 (1815) de l'organe mensuel du *Caveau moderne* qu'éditait Capelle.

13. *Cf.* Ralph P. Locke, *Les saint-simoniens et la musique*, Liège, Mardaga, 1992.

14. Voir notamment P. Brochon, *Béranger et son temps*, Paris, Éditions sociales, 1979 ; du même, *Le Pamphlet du pauvre* (1834-1851), Paris, Éditions sociales, 1957 ; R. Brécy, *Autour de la Muse rouge. Groupe de poètes et chansonniers révolutionnaires, 1901-1939*, Paris, Christian Pirot, 1999 ; également, G. Manfredonia, *La Chanson anarchiste en France des origines à 1914*, Paris, L'Harmattan, 1997.

15. Cité par P. Brochon, *Eugène Pottier, Ouvrier, Poète, Communard, Auteur de l'Internationale. Œuvres complètes*, Paris, Maspero, 1966, p. 19.

16. C.-A. Sainte-Beuve, *Portraits contemporains*, Paris, Calmann-Lévy, 1881, t. 1, p. 103 (portrait de 1832).

17. *Cf.* J. Cheyronnaud, *Des airs & des coupes. La Clé du Caveau, bréviaire des chansonniers. Introduction à une histoire de la chanson en France au XIXe siècle*, Belaye, Éd. René Viénet, 2007.

18. Qui le référencie également comme suit : « Cet air n'est autre que *La vie est un voyage* de Mozart *(Mystères d'Isis)*. Devienne n'a fait qu'en précipiter le mouvement. »

19. Selon Vidocq, à propos des premières goguettes de 1815, « des souricières politiques », sous les auspices de la police qui les peupla de ses agents. « C'est là qu'en trinquant avec les ouvriers, ces derniers les travaillaient, afin de les envelopper dans de fausses conspirations. » Piis proposait des chansons à cette même fin ? *Vidocq, Mémoires de Vidocq, chef de la police de sûreté jusqu'en 1827*, Paris, Productions de Paris (s.d.).

20. Extrait de P. Barbier, F. Vernillat, *Histoire de France par les chansons*, Paris, Max Fourny, 1982, p. 132. Texte intégral, par exemple *in* M. Delon, P. Levayer, *Chansonnier révolutionnaire*, Paris, Gallimard, 1989.

21. Extrait de F. Bérat, *Musique des chansons de Béranger*, Paris, Perrotin, 1865, pp. 224-225 (Chanson n° 277). La même chanson a également pour autre timbre : *J'étais bon chasseur* (autrefois) porté dans *La Clé du Caveau* au n° 794, sous l'autre mention *vaudeville de Florian* (musique de Doche).

Deux chansons sur le timbre *Daignez m'épargner le reste*[1] : ***La Liberté des nègres, Les Cinq Étages***

par Olivier Hussenet, comédien, chanteur, formateur
et Cyrille Lehn, compositeur, pianiste, professeur au Conservatoire national supérieur de musique de Paris.

1. *La Clef du Caveau*, n° 12.

D'où vient ce timbre ?

Comme nous l'avons vu avec Jacques Cheyronnaud, un timbre est un air connu (qu'il provienne par exemple d'une chanson à boire, d'un air d'opéra ou d'un cantique), propre à recevoir de nouvelles paroles. Les paroles de la nouvelle chanson (ou du « vaudeville », comme on disait aux XVIIIe et XIXe siècles[2]) se coulent dans le moule de la chanson initiale : elle doit en épouser la prosodie (nombre de vers par strophe, nombre de syllabes par vers, système de rimes masculines et féminines, etc.), et s'appuyer sur les temps forts de sa mélodie (auxquels doivent correspondre les accents toniques du texte, c'est-à-dire les finales des syntagmes, en français). Le timbre désigné par les appellations *Daignez m'épargner le reste* ou *Dans cette maison à quinze ans,* ou encore *Ah ! de quels souvenirs affreux* est l'air d'une ariette, qui se trouve dans une comédie (en partie chantée) ou « opéra-comique », *Les Visitandines* (1792). Le livret est de Louis-Benoît Picard, jeune auteur dramatique, qui sera directeur de l'Académie impériale (puis royale) de musique (de 1807 à 1816), directeur de l'Odéon (de 1816 à 1821), et qui deviendra membre de l'Académie française en 1807. La musique est de François Devienne, flûtiste (c'est le premier professeur de flûte du Conservatoire, créé en 1795) et compositeur dont la renommée doit beaucoup au succès de ces *Visitandines*. L'argument de Picard emprunte les poncifs de la comédie italienne (la troupe de Picard fusionnera d'ailleurs avec celle des Comédiens-Italiens) largement utilisés par les dramaturges français depuis plus d'un siècle : *travestissement* (du jeune amoureux Belfort en sœur de la Visitation, et du valet Frontin en père abbé) et *dépit amoureux* (la jeune première Euphémie s'est faite novice par dépit, Belfort étant un amant volage). Mais la pièce utilise également (en s'en moquant) un motif très en vogue dans les « drames bourgeois » larmoyants à la mode au siècle des Lumières, celui de la *reconnaissance* (l'amant reconnaissant sa bien-aimée, le père reconnaissant le fils, etc.). On retrouve également le motif très rebattu du « loup dans la bergerie » : en l'occurrence un libertin séduisant qui s'introduit dans un couvent de jeunes nonnes.

2. *Cf.* E. Debraux et F. Dauphin, *Le Bréviaire du chansonnier*, 1830, Paris, Hocquart : « Il ne faut pas confondre l'espèce de chant appelée vaudeville avec la petite pièce de théâtre qui porte le même nom, et qui n'est qu'un opéra-comique, ou une petite comédie presque toujours en prose, et mêlée de couplets » (cité par Claude Duneton, *Histoire de la chanson française, tome 2 : de 1780 à 1860*, Éditions du Seuil, Paris, 1998).

D'après le tableau attribué à Jacques-Louis David, *Portrait du flûtiste François Devienne*.
Musée des Beaux-Arts, Bruxelles.

Malgré le ton majoritairement comique de cette comédie un peu leste et irrévérencieuse vis-à-vis du clergé catholique, elle n'en recèle pas moins des passages émouvants, comme cette confession de la tourière (la sœur Bonaventure) à Belfort, jeune homme de vingt-cinq ans, beau comme un ange et déguisé en « sœur Séraphine ». On est au second acte (cet opéra-comique n'en comporte que deux), à la scène 3 : Belfort est introduit dans le couvent, la tourière lui confie très vite qu'elle a connu dans sa jeunesse le sentiment amoureux, tout comme la novice Euphémie, qui a voulu prendre le voile pour fuir un amour déçu.

La mélodie de Devienne, épousant le ton de regret du texte, est faite pour émouvoir ; le compositeur semble

avoir recours aux reprises (c'est-à-dire la répétition d'une même phrase musicale) pour faire sentir la difficulté à dire, à confesser le désir réprimé.

Un air de lamento facile à utiliser comme « timbre »

Cet air des *Visitandines* de Devienne se prête particulièrement bien à l'accueil de nouvelles paroles. Comme l'immense majorité des mélodies que l'on trouve dans *La Clef du Caveau*[3], ses carrures sont régulières et la duplication des phrases permet une mémorisation aisée.

Ces phrases sont essentiellement descendantes, la tonalité est mineure : l'air est un *lamento*. Les reprises de la première phrase musicale (couvrant deux vers), de la troisième et de la quatrième (couvrant chacune un vers), installant une sorte de ressassement douloureux, redoublent le caractère plaintif de la mélodie.

La Liberté des nègres du citoyen Piis ou *La Liberté dans les colonies*

Il est important de rappeler que le terme « nègre » était au XVIIIe siècle analogue au terme « noir » et ne comportait aucune connotation péjorative ni raciste. Il est l'équivalent des mots « noir » ou même « black » aujourd'hui.

Le 4 février 1794 (ou le 16 pluviôse de l'an II), la Convention décrète l'abolition de l'esclavage, inscri-

3. Ouvrage (dont la première édition remonte à 1810) de Pierre Capelle, fondateur du célèbre *Caveau* regroupant en un recueil tous les « timbres » ou airs de chansons employés par les chansonniers. Pour réaliser cette vaste compilation, Capelle s'inspira de *La Clef des chansonniers* (1737).

La Liberté des nègres

Paroles de Piis. Air : *Daignez m'épargner le reste*

Le savez-vous, républicains,
Quel sort était le sort du nègre ?
Qu'à son rang, parmi les humains
Un sage décret réintègre ;
Il était esclave en naissant,
Puni de mort pour un seul geste…
On vendait jusqu'à son enfant.
Le sucre était teint de son sang,
Daignez m'épargner tout le reste… *(bis)*

De vrais bourreaux, altérés d'or,
Promettant d'alléger ses chaînes,
Faisaient, pour les serrer encor,
Des tentatives inhumaines.
Mais, contre leurs complots pervers,
C'est la nature qui proteste
Et deux peuples, brisant leurs fers,
Ont malgré la distance des mers,
Fini par s'entendre de reste… *(bis)*

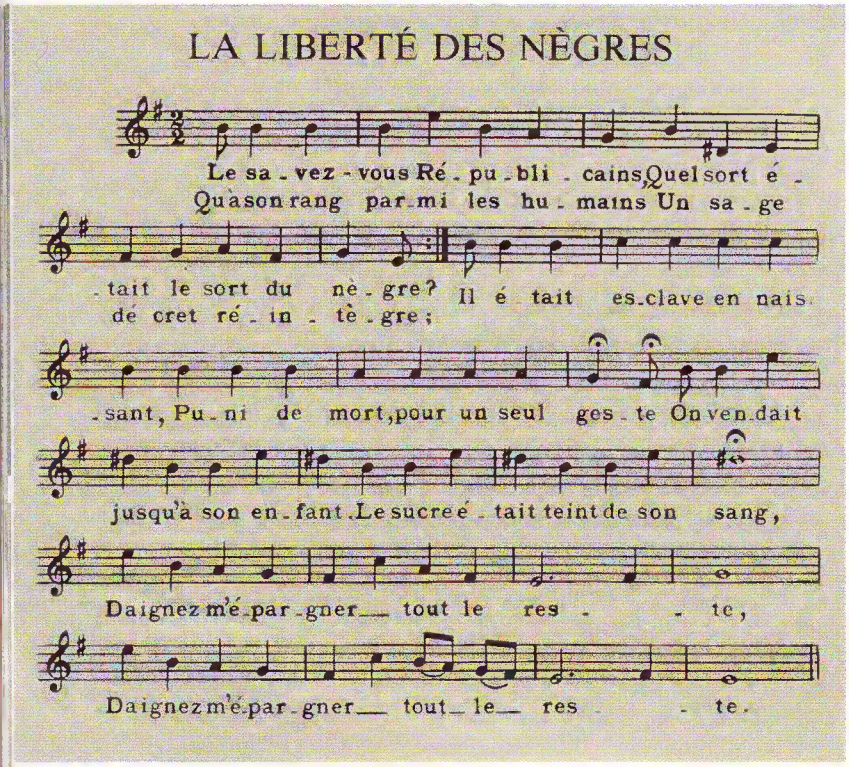
Qu'ont dit les députés des noirs
À notre Sénat respectable,
Quand ils ont eu de leurs pouvoirs
Donné la preuve indubitable :
« Nous n'avons plus de poudre, hélas !
« Mais nous brûlons d'un feu céleste,
« Aidez nos trois cents mille bras,
« A conserver dans nos climats
« Un bien plus cher que tout le reste. » *(bis)*

Soudain, à l'unanimité :
« Déclarez à nos colonies,
« Qu'au désir de l'humanité,
« Elles sont par vous affranchies.
« Et si des peuples oppresseurs,
« Contre un tel vœu se manifestent,
« Pour amis et pour défenseurs,
« Enfin, pour colons de nos cœurs,
« Songez que les Français vous restent. » *(bis)*

Tendez vos arcs, nègres marrons,
Nous portons la flamme à nos mèches,
Comme elle part de nos canons,
Que la mort vole avec vos flèches.
Si des royalistes impurs,
Chez nous, chez vous, portent la peste,
Vous dans vos bois, nous dans nos murs,
Cernons ces ennemis obscurs,
Et nous en détruirons le reste ! *(bis)*

Quand dans votre sol échauffé,
Il leur a semblé bon de naître,
La canne à sucre et le café
N'ont choisi ni gérant, ni maître.
Cette mine est dans votre champ,
Nul aujourd'hui ne le conteste,
Plus vous peinez en l'exploitant,
Plus il est juste, assurément,
Que le produit net vous en reste. *(bis)*

Américains, l'égalité
Vous proclame aujourd'hui nos frères.
Vous avez à la liberté
Les mêmes droits héréditaires.
Vous êtes noirs, mais le bon sens
Repousse un préjugé funeste…
Seriez-vous moins intéressants,
Aux yeux des républicains blancs ?
La couleur tombe, et l'homme reste ! *(bis)*



Partition de *La Liberté des nègres*.

© Musée Carnavalet / Roger-Viollet

L'égalité accordée aux noirs : les morts sont égaux, ce n'est pas la naissance, c'est la seule vertu qui fait la différence. Estampe anonyme. Paris, musée Carnavalet.

vant ainsi dans la législation de la nouvelle république les idées humanistes des penseurs des Lumières (*L'Encyclopédie* dirigée par Diderot et D'Alembert comporte un article datant de 1776 intitulé « Traite des nègres », réprouvant vigoureusement cette pratique inhumaine). Malheureusement, cette abolition sera contredite par Napoléon en 1802, dans une loi qui, de fait, permettra de rétablir l'esclavage dans les colonies françaises. Le décret d'abolition définitif, proposé par Victor Schœlcher, sous-secrétaire d'État à la Marine et aux Colonies, ne sera signé que le 27 avril 1848 par tous les membres du Gouvernement provisoire. Mais, dès la proclamation de l'abolition de l'esclavage de 1794, le « citoyen Piis » écrit une chanson (ou « vaudeville », comme on disait à l'époque) pour célébrer cette décision.

Pierre Antoine Augustin de Piis (1755-1832), chevalier de Piis, auteur dramatique, « vaudevilliste » et poète, sera stigmatisé à la Restauration comme *retourneur de veste*. En fait, il est sans doute resté secrètement très fidèle au comte d'Artois (deuxième frère de Louis XVI et futur Charles X). Ce dernier, homme voué aux plaisirs et habitué aux dépenses somptuaires, ce qui avait fait de lui un homme très scandaleux, haï du peuple de Paris, avait nommé le chevalier de Piis son secrétaire-interprète en 1784. Pourtant Piis, qui s'est pendant la Révolution fait appeler « le citoyen Piis », semble avoir adhéré sincèrement aux idées révolutionnaires, notamment en luttant contre le luxe, les prêtres, etc. Pendant la Terreur, trop compromis avec le pouvoir royal, il doit néanmoins s'exiler dans le Sud de la France. Sans discontinuer, il occupera des charges officielles jusqu'à sa mort. Vaudevilliste (ou encore « chansonnier », c'est-à-dire auteur de chansons) passionné, il sera l'un des fondateurs de la *Société des dîners du Vaudeville* et du *Caveau Moderne* (en 1806), dont il fut président et vice-président.

Pourquoi Piis choisit-il le timbre de l'*Air de la tourière* des *Visitandines* pour écrire sa *Liberté des nègres* ? Tout d'abord, *Les Visitandines* ont eu un grand succès, à peu près tout le monde en connaît les airs. La deuxième raison de ce choix est que *Daignez m'épargner le reste*, avec toutes ses reprises, on l'a vu, est un air facile à retenir, et cela compte pour la propagation des chansons. Enfin, cette lamentation portant les plaintes d'une souffrance morale individuelle (les peines de cœur de la tourière) a dû sembler à Piis propre à émouvoir sur les souffrances physiques et morales des esclaves victimes du révoltant commerce triangulaire.

Comment l'auteur s'y prend-il pour écrire sur le timbre choisi ? Très scrupuleusement, Piis respecte la « coupe[4] » du timbre : des octosyllabes à rimes alternées masculines/féminines. Il conserve même la

4. *Cf.* l'article dans le présent dossier de Jacques Cheyronnaud : « La Chanson sur timbre ».

rime du dernier vers (*-este*), et le mot « reste », l'exploitant sous ses formes substantive, verbale ou adverbiale[5]. Mais il fait quelques aménagements : au lieu de l'heptasyllabe, il choisit l'octosyllabe pour le dernier vers de la strophe (écrivant notamment *Daignez m'épargner tout le reste* là où Picard écrivait *Daignez m'épargner le reste*), harmonisant ainsi l'ensemble de la strophe. Il décide aussi d'utiliser la répétition de l'avant-dernière phrase musicale en insérant un vers supplémentaire, pour produire un effet d'aggravation ou d'augmentation, en s'appuyant sur l'insistance de la mélodie : « On vendait jusqu'à son enfant / Le sucre était teint de son sang… ». La prosodie de Piis est dictée par la musique. Assez souvent, les finales des syntagmes (finales qui portent les accents toniques de la langue française) coïncident avec les temps forts de la mesure, mais ce n'est pas une règle infrangible (les syllabes en gras marquent les accents toniques de la langue, les syllabes soulignées indiquent les temps forts de la mélodie) :

Amér**icains**, l'égal**ité**
1 2 3 4 1 2 3 4
Vous pro**cla**me 'aujourd'**hui**[6] nos **frè**res.
1 2 3 4 1 2 3 4 (5)[7]
Vous a**viez à** la liber**té**
1 2 3 4 1 2 3 4
Les mêmes **droits** héréd**i**taires[8].
1 2 3 4 1 2 3 4 (5)
Vous êtes **noirs**, mais le bon **sens**
1 2 3 4 1 2 3 4
Re**pous**se un 'préj**ugé**[9] fu**nes**te…
1 2 3 4 1 2 3 4 (5)
Seriez-**vous** moins[10] intéres**sants**,
1 2 3 4 1 2 3 4
Aux yeux des 'répu**blicains**[11] **blancs** ?
1 2 3 4 1 2 3 4
La cou**leur tom**be, et **l'hom**me **res**te !
1 2 3 4 1 2 3 4 (5)
La cou**leur tom**be, et **l'hom**me **res**te !
1 2 3 4 1 2 3 4 (5)

Nombre d'auteurs de chansons contemporains de Piis se montrent moins empressés que lui à faire coïncider les syllabes accentuées (ou demi-accentuées) avec les temps de la musique.

Peut-être influencé par la charge de secrétaire-interprète d'un homme important (le comte d'Artois, qui deviendra lui-même roi), ce que semble confirmer sa carrière future au service de l'État, au prix de

Collection particulière.

Antoine-Pierre-Augustin Piis (1755-1832). Portrait par François-Anthelme Lagrenée. Frontispice du tome 1er des *Œuvres choisies de Piis*, 1810 (collection particulière).

nombreux mouvements de « girouette » comme on le lui reprochera, Augustin de Piis choisit un style d'orateur pour cette chanson. Il n'hésite pas non plus à rendre compte des discours et échanges qui eurent lieu au Sénat avant la déclaration d'abolition de l'esclavage. Enfin, cette chanson est publiée en 1794 dans son recueil intitulé *Chansons patriotiques*. Il emploie donc ce timbre issu d'une scène intimiste de comédie pour un texte aux accents officiels. La mélodie, gardant l'empreinte sensible et plaintive que lui a donnée Devienne, sauve ainsi les paroles de Piis d'un ton qui pourrait sembler pompeux : la chanson touche la sensibilité de son auditeur malgré la gravité et l'officialité du propos.

L'interprétation (et les choix d'orchestration) que Marc Ogeret nous donne de cette *Liberté des nègres*, prend bien en charge dans un même mouvement à la fois la gravité du sujet et l'émotion du couplage texte/mélodie. Il ne conserve que cinq couplets (ce genre de coupure est très courant au XXe siècle), mais choisit un *tempo* plutôt lent, avec un long point d'orgue étirant beaucoup la syllabe finale du 6e vers de chaque strophe. Aussi, par une riche orchestration et une interprétation sensible, le pathos de la chanson est-il fidèlement rendu. Mais que cela ne nous fasse pas oublier qu'à l'époque, on préférait chanter tous les couplets des chansons, et sans traîner[12].

5. Piis, sans doute pour bénéficier à plein du rapprochement d'avec le *lamento* original des *Visitandines*, n'hésite pas à réutiliser presque à l'identique les paroles du refrain original « Daignez m'épargner [tout] le reste ».

6. La syllabe « au- », qui tombe sur le temps fort de la mélodie, comporte aussi en français un accent secondaire (sur la première syllabe des mots de 3 syllabes et plus).

7. Ici comme dans toutes les chansons à la prosodie classique (sans élision), l'e « muet » de la rime « féminine », très discret à la diction parlée, est pris en charge par la mélodie, mais sur un temps faible.

8. *Idem*.

9. Voir note 6. ci-dessus : la syllabe « pré- » comporte un accent secondaire, tombant sur le temps.

10. Ici, il semble y avoir comme un effet rhétorique : le mot « moins », non accentué en français puisqu'il se rapporte au qualificatif « intéressant », est souligné par la mélodie, comme quand un orateur faisant ressortir un mot de son discours (l'équivalent d'un mot en italique dans un texte écrit).

11. Voir note 6. : la syllabe « ré- » comporte un accent secondaire, tombant sur le temps.

12. C'est le même phénomène qu'on peut observer au théâtre : la représentation d'une pièce de Racine (dans son intégralité) aujourd'hui ne dure jamais moins de deux heures et demie, alors qu'elle dépassait à peine une heure à sa création au XVIIe siècle.

Les Cinq Étages
de Pierre Jean de Béranger

Trente-six ans plus tard, en 1830, Pierre Jean de Béranger, déjà en pleine gloire, écrit sur la coupe du même timbre une « historiette ». Il s'agit d'un type de chanson correspondant à la définition qu'en donne Émile Debraux pour la classification qu'il établit dans son *Bréviaire du Chansonnier*[13] : « une narration suivie et non interrompue de la vie d'un mortel ou d'une mortelle [...]. » Béranger a écrit plusieurs « historiettes », parmi lesquelles *Le Petit Homme gris* (1815, sur le timbre : *Toto Carabo*[14]) et *Ma Grand-mère* (vers 1815, sur le timbre : *En revenant de Bâle en Suisse*[15]) sont restées plus connues. Mais il a excellé dans d'autres types de chansons : le vaudeville épicurien, la chanson nationale, la chanson satirique, et un type dont il est l'inventeur, la « chanson philosophique » (comme la célèbre *Le Dieu des Bonnes Gens*, vers 1815, sur le timbre : *Vaudeville de la Partie carrée*[16]).

Pierre Jean de Béranger était reconnu par le plus grand nombre comme le « poète national » (ce qui rendait semble-t-il Victor Hugo très jaloux, et causa probablement en partie la haine que Charles Baudelaire lui vouait). C'est en tout cas au XIXe siècle l'écrivain français le plus connu à l'étranger ; en France, tout le monde connaît nombre de ses chansons par cœur. Homme modeste et repoussant les honneurs (il refusa plusieurs fois d'entrer à l'Académie française et envoya deux lettres de démission de l'Assemblée nationale lorsqu'il y fut élu contre son gré en 1848, notamment), il choisit de vivre dans une relative pauvreté. Engagé politiquement, mais indépendant des partis et mouvements, il fut condamné à la prison par deux fois, pour ses chansons (1821 et 1828). Les procès dont ses écrits firent l'objet ont contribué à parachever sa renommée, et firent beaucoup pour la diffusion de ses textes de chansons dans la France entière[17].

Les Cinq Étages est une « chanson-historiette » narrant... grandeurs et misères d'une courtisane, en

13. Ouvrage didactique paru en 1830, cosigné par Paul-Émile Debraux et François Dauphin, dédié à Béranger, Paris, Hocquart (cité par Claude Duneton dans son *Histoire de la chanson française (opus cité)*.

14. *La Clef du Caveau*, n° 561.

15. *La Clef du Caveau* n° 180.

16. *La Clef du Caveau* n° 833.

17. Voir à ce propos le chapitre de *L'Histoire de la chanson française* de Claude Duneton (*opus cité*, tome 2) consacré à Béranger (« Dossier Béranger », pp. 689-753).

Les Cinq Étages

Pierre Jean de Béranger. Air : *Dans cette maison à quinze ans* ou *J'étais bon chasseur*

Dans la soupente du portier
Je naquis au rez-de-chaussée.
Par tous les laquais du quartier,
À quinze ans, je fus pourchassée.
Mais bientôt un jeune seigneur
M'enlève à leur doux caquetage.
Ma vertu me vaut cet honneur,
Et je monte au premier étage. *(bis)*

Là, dans un riche appartement,
Mes mains deviennent des plus blanches ;
Grâce à l'or de mon jeune amant,
Là, tous mes jours sont des dimanches ;
Mais, par trop d'amour emporté,
Il meurt. Ah ! pour moi quel veuvage !
Mes pleurs respectent ma beauté,
Et je monte au deuxième étage. *(bis)*

Là, je trompe un vieux duc et pair
Dont le neveu touche mon âme.
Ils ont d'un feu payé bien cher,
L'un la cendre, et l'autre la flamme.
Vient un danseur : nouveaux amours ;
La noblesse alors déménage.
Mon miroir me sourit toujours,
Et je monte au troisième étage. *(bis)*

Là, je plume un bon gros Anglais,
Qui me croit veuve et baronne ;
Puis deux financiers vieux et laids ;
Même un prélat, Dieu me pardonne !
Mais un escroc que je chéris
Me vole en parlant mariage.
Je perds tout ; j'ai des cheveux gris,
Et je monte encore un étage. *(bis)*

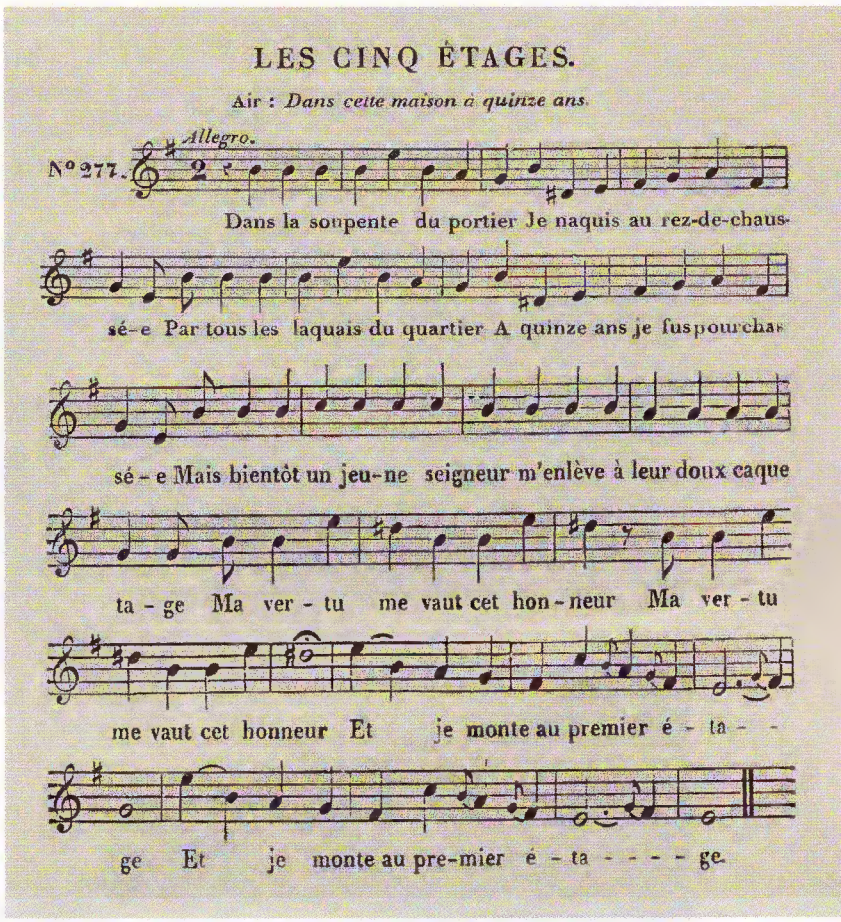
Au quatrième, autre métier
Des nièces me sont nécessaires ;
Nous scandalisons le quartier,
Nous nous moquons des commissaires.
Mangeant mon pain à la vapeur,
Des plaisirs je fais le ménage.
Trop vieille, enfin, le leur fais peur,
Et je monte au cinquième étage. *(bis)*

Dans la mansarde me voilà,
Me voilà pauvre balayeuse.
Seule et sans feu, je finis là
Ma vie au printemps si joyeuse.
Je conte à mes voisins surpris
Ma fortune à différents âges,
Et j'en trouve encor des débris
En balayant les cinq étages. *(bis)*

se servant de l'image des changements d'étages du personnage pour représenter ses changements de conditions sociales. On retrouve bien dans le sujet même de la chanson à la fois la liberté de ton de Béranger et sa conscience sociale. Mais le choix du timbre à la mélodie plutôt descendante de *Daignez m'épargner le reste* (ou *Dans cette maison à quinze ans*) peut paraître de prime abord paradoxal, étant donné que le personnage monte à chaque couplet d'un étage dans l'immeuble (du rez-de-chaussée à la mansarde du cinquième étage). En fait, on peut tout aussi bien considérer que la plainte au mouvement descendant, que constitue la mélodie, vient annoncer la chute de la chanson et accompagner la déchéance progressive du personnage. Rappelons que les « étages nobles » des immeubles bourgeois étaient les premier et deuxième étages : après une ascension sociale fulgurante à la fin du premier couplet (puisque, simple fille de concierge, elle épouse un « jeune seigneur » riche), la jeune femme voit sa condition se dégrader progressivement à mesure qu'elle déménage à l'étage supérieur. La musique, contredisant l'ascension spatiale inscrite dans les paroles, ne laisse aucun doute et aucun espoir quant au destin de notre courtisane.

Cette structure en chiasme ou en chassé-croisé se retrouve dans le texte des débuts et fins de couplets. Tout d'abord, le premier couplet commence « Dans la soupente », le dernier commence « Dans la mansarde » (effet de miroir : rien n'a changé). Ensuite, alors que l'ascension sociale a lieu à la fin du premier couplet (« La vertu me vaut cette honneur / Et je monte au premier étage »), la dégringolade spatiale à lieu à la fin du dernier couplet (« Et j'en trouve encore des débris / En balayant les cinq étages »). Entre ces deux extrémités, une régularité à peine troublée rythme les couplets, qui commencent par l'anaphore « Là [...] » et se terminent invariablement par « Et je monte [...] ».

Il est également intéressant d'observer le dispositif d'adresse de cette « historiette ». Il s'agit d'une narration sous forme de chanson à couplets (sans refrain ou à « refrain intégré »[18]) à la première personne. C'est-à-dire que par la voix de l'interprète, le personnage s'adresse directement à nous, ses auditeurs. Mais la situation d'énonciation est elle-même mise en scène dans le dernier couplet, qui nous assigne ainsi le rôle des « voisins surpris » de la vieille balayeuse qui « conte [...] [sa] fortune à différents âges » – effet de vérité en même temps que moyen supplémentaire d'impliquer, de concerner le public.


LES CINQ ÉTAGES.

Air : *Dans cette maison à quinze ans.*

Allegro.

N° 277.

Dans la soupente du portier Je naquis au rez-de-chaus-

sé-e Par tous les laquais du quartier A quinze ans je fuspourchas-

sé-e Mais bientôt un jeu-ne seigneur m'enlève à leur doux caque

ta-ge Ma ver-tu me vaut cet hon-neur Ma ver-tu

me vaut cet honneur Et je monte au premier é-ta-

ge Et je monte au pre-mier é-ta-----ge.

Partition des *Cinq Étages*.

La version de cette chanson enregistrée par Germaine Montero (1909-2000)[19] prend en charge dans l'arrangement au piano le double mouvement (ascension spatiale et descente sociale) en intercalant entre les couplets, au mouvement général descendant, une montée de la gamme au piano. Le parti-pris d'interprétation de la chanteuse est manifestement de s'effacer un peu derrière le texte de la chanson et de le laisser progresser tout seul, pourrait-on dire, sans illustrer ni redoubler les informations qu'il livre en « jouant » le vieillissement progressif ou la déréliction morale par exemple. À peine Germaine Montero laisse-t-elle percevoir un léger tremblement dans sa voix au dernier couplet, frisson de la locataire d'une chambrette située sous les toits et mal chauffée ou chevrotement d'une femme vieillie et usée par la vie...

On peut remarquer que Béranger semble considérer la mesure comme deux fois plus longue que celle de Piis. En effet, le seul temps fort qu'il respecte scrupuleusement est celui qui tombe sur la finale accentuée de chaque vers, omettant souvent de placer un

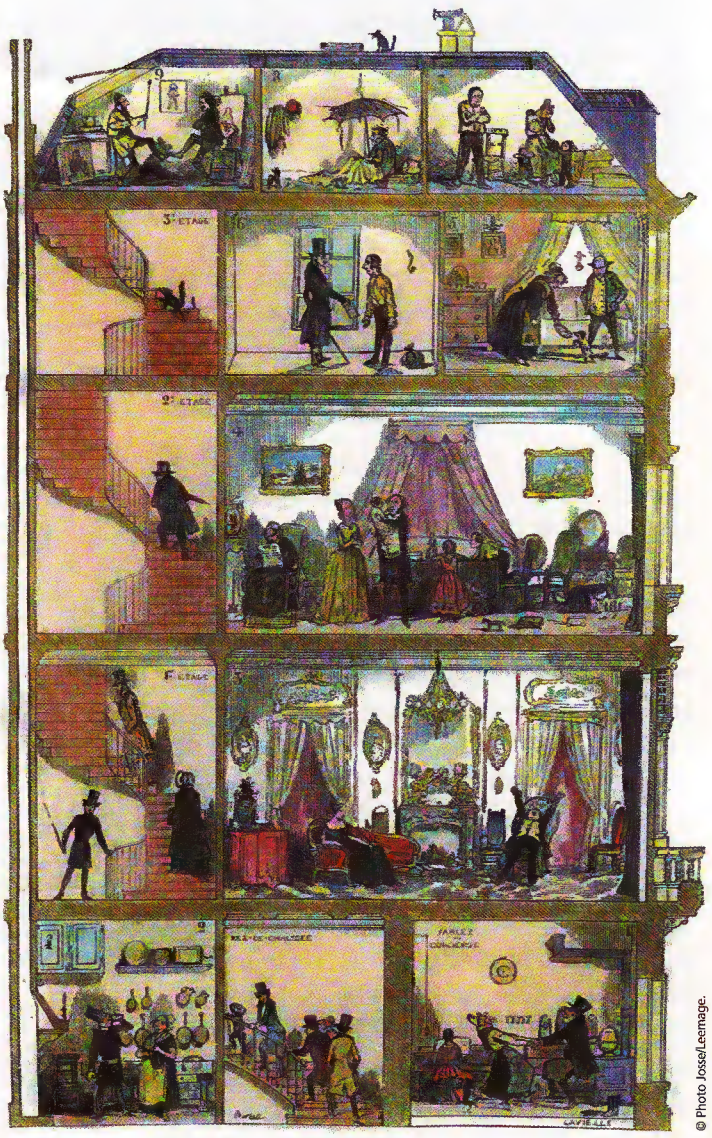
18. Selon la classification de Maria Spyropoulou Leclanché (in *Le Refrain dans la chanson française*, PULIM, 1998), cité par Gérard Authelain dans son article du présent dossier consacré à Léo Ferré.

19. Germaine Heygel (de père alsacien), chanteuse et comédienne française qui avait choisi un nom d'artiste qui la faisait passer pour une Espagnole. Elle a volontiers chanté des chansons sociales ou « vécues », sinon engagées.

accent tonique linguistique sur le temps au milieu du vers[20]. Si l'on pense la mesure de *La Liberté des nègres* en 2/4, on tend à ressentir *Les Cinq Étages* en 4/4, par exemple. En revanche, la coupe de ce timbre a intégré la modification que Piis a opérée (mais c'est peut-être un autre auteur de chanson qui a fait cette proposition prosodique avant lui) de placer un octosyllabe au dernier vers de la strophe au lieu du vers de sept syllabes de Picard. Béranger, s'il revient à la répétition du septième vers contrairement à Piis, conserve l'octosyllabe final.

Ce souci de régularité se retrouve dans la structure même de la strophe, qui est très stable chez Béranger : les six premiers vers sont purement diégétiques, c'est eux qui font progresser la narration, tandis que le septième vers est le siège d'un constat (moral et surtout physique : « Mes pleurs respectent ma beauté », « Mon miroir me sourit toujours », « […] j'ai des cheveux gris », « Trop vieille enfin […] ») et que le dernier décrit le déplacement spatial (monter à l'étage supérieur, ou redescendre les cinq étages pour le dernier couplet).

20. Notons d'ailleurs que Béranger mentionne un deuxième timbre, comportant la même coupe, sur lequel on peut chanter *Les Cinq Étages* : *J'étais bon chasseur autrefois*.



© Photo Josse/Leemage.

Coupe transversale d'un immeuble parisien (Haussmannien) représentant les différentes classes sociales françaises : les cinq étages du monde parisien. Gravure de Lavielle, 1850 (collection particulière).

Conclusion

Les deux chansons, l'une écrite à peine deux ans après le succès de la création de l'air original et l'autre près de quarante années plus tard, révèlent que le timbre s'est stabilisé dans une forme un peu différente de l'*ariette* dont il est issu. En effet, l'usage qui en est fait montre que le dernier vers octosyllabique en fin de strophe s'est imposé contre l'exemple original. De même, le nombre de vers « textuels » varie (entre 8 et 9) à l'intérieur d'une structure (la coupe) qui impose un nombre de vers « mélodiques » de 10, en comptant les reprises. En un mot, c'est l'usage que les auteurs successifs ont d'un air qui fait *jurisprudence*.

Ainsi, l'auteur de chanson sur timbre jouit d'une relative liberté : Piis choisit d'ajouter un vers pour obtenir un effet rhétorique d'amplification, là où Béranger préfère insister sur le coup d'œil dans le miroir que lance son personnage-narrateur à sa propre image reflétée en répétant l'avant-dernier vers de chaque strophe.

À l'inverse, nous pouvons remarquer que l'*ariette* initiale ne se borne pas à imposer les contraintes de la seule « coupe » (ensemble des règles prosodiques permettant de mouler de nouvelles paroles sur un timbre donné), mais influence les textes qui seront écrits ultérieurement sur son air de façon plus subtile. En effet, l'usage de la première personne n'est pas démenti dans ces deux parodies, ainsi que la prise en charge d'une certaine émotion. Le *texte* (paroles et musique) original, bien qu'*effacé*, semble ainsi survivre un peu dans le texte nouveau, même si celui-ci traite un tout autre sujet. Nous nous trouvons dans un cas analogue à un *palimpseste*, où le parchemin, recevant un nouveau texte (on effaçait le texte des parchemins pour le réutiliser, car le parchemin était très coûteux), garderait la trace comme *inconsciente* du texte original gratté, mais qu'on pourrait révéler par radiographie, ainsi qu'il est pratiqué en archéologie. ■

Entre citation et variation : de l'utilisation de **mélodies populaires** dans la musique de **Claude Debussy**

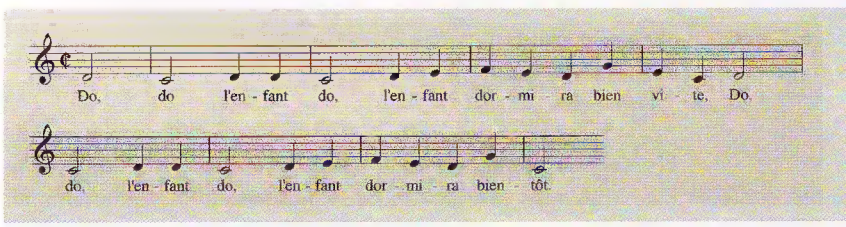
par Cyrille Lehn, compositeur, pianiste, professeur au Conservatoire national supérieur de musique de Paris.

© Roger-Viollet.

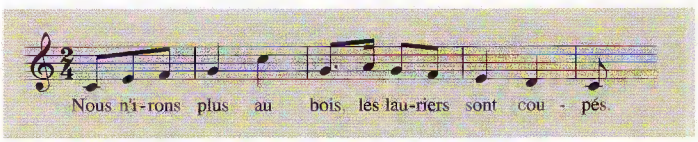
Claude Debussy (1862-1918), compositeur français et sa fille "Chouchou". Le Moulleau (Gironde), 1916.

De même que les chansonniers, nombreux sont les compositeurs de musique savante qui se sont servis, en se les appropriant, d'airs populaires. À l'origine du renouvellement de la musique française du XXe siècle et de son rayonnement à l'étranger, Claude Debussy (1862 – 1918) a toutefois peu usé de mélodies nationales dans ses œuvres, contrairement à nombre de ses prédécesseurs ou contemporains (Georges Bizet : *L'Arlésienne* ; Camille Saint-Saëns : *Le Carnaval des animaux* et plus particulièrement le facétieux *Fossiles*, Vincent d'Indy : *Symphonie cévénole*). Néanmoins, deux airs traversent son œuvre : la comptine *Do, do, l'enfant do* – qui est un air de carillon, l'*Angélus* (Exemple 1), ainsi que la chanson *Nous n'irons plus au bois* (Exemple 2).

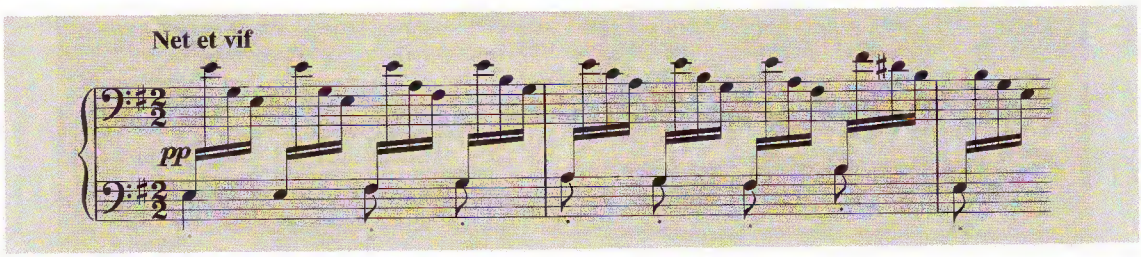
Apparitions inattendues pour un musicien qui, sous la plume de Monsieur Croche, son nom de critique, avait condamné le recours aux thèmes populaires dans les œuvres symphoniques ! Mais nous allons voir, au travers des trois œuvres qui contiennent ces airs, que Debussy ne cherche pas à faire « couleur locale » ou à amuser son auditoire mais, par la grâce de variations sans cesse renouvelées, à transfigurer des mélodies que le public connaît.



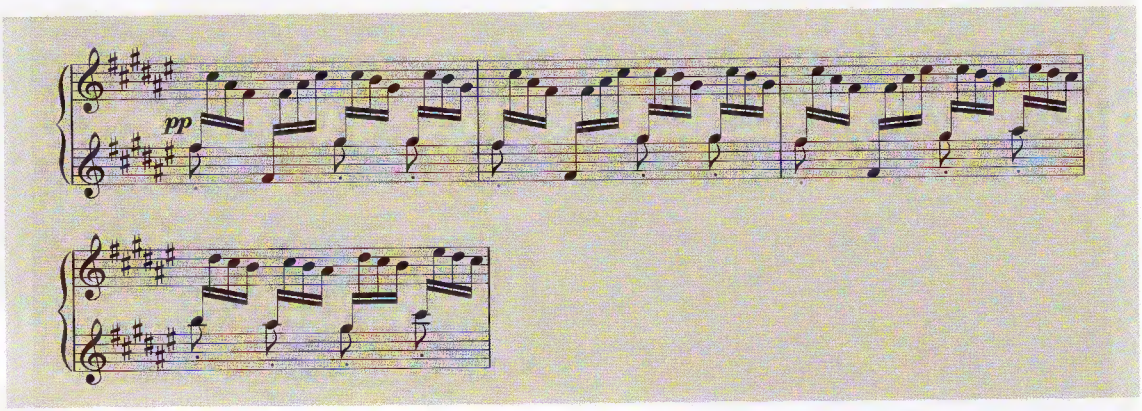
Exemple 1.



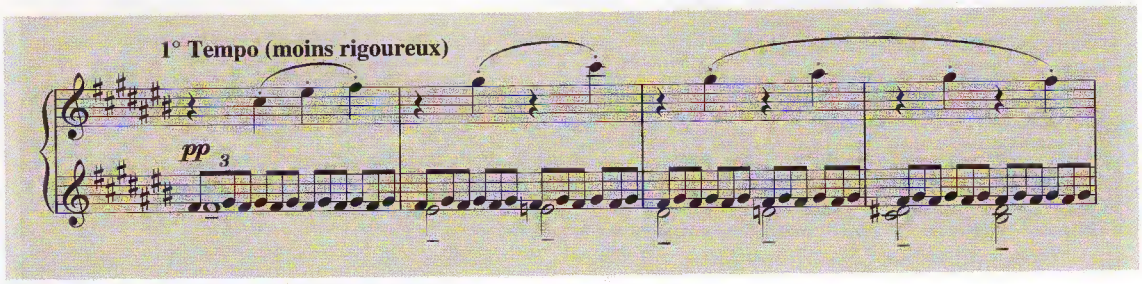
Exemple 2.



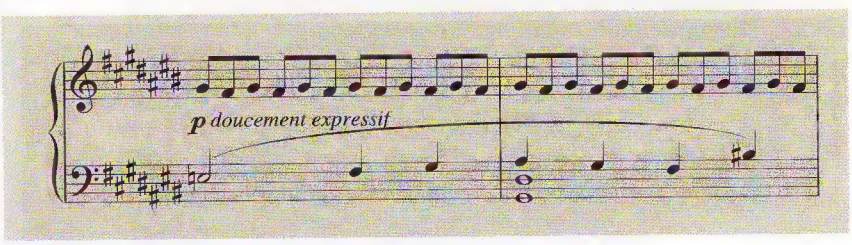
Exemple 3.



Exemple 4.



Exemple 5.



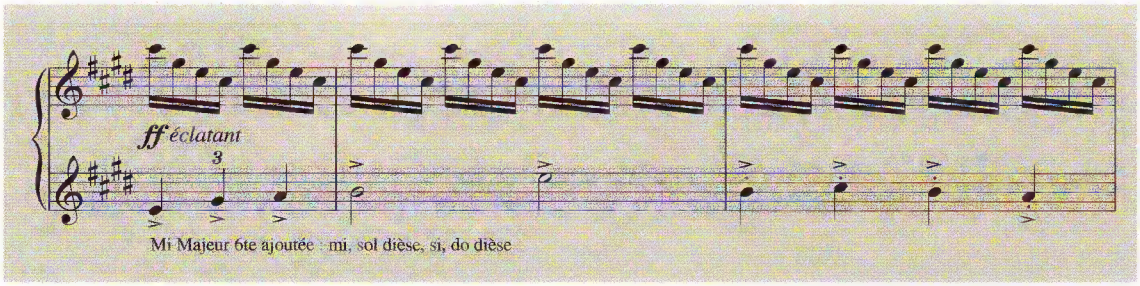
Exemple 6.

Jardins sous la pluie

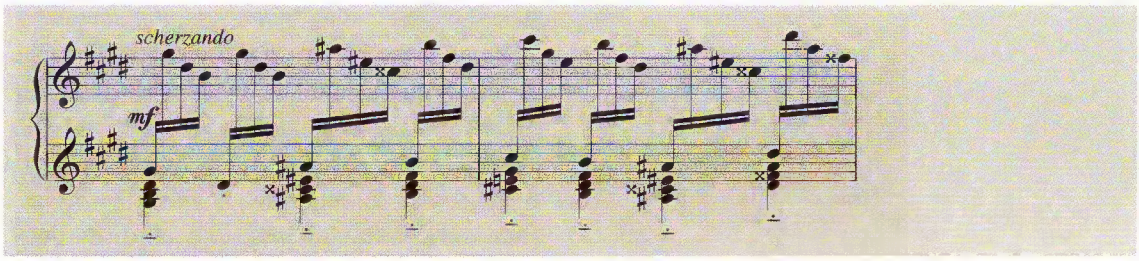
Les *Estampes*, achevées en 1903, se composent de trois pièces pour piano, évoquant successivement l'Asie (*Pagodes*), l'Espagne (*Soirée dans Grenade*) et la France, plus précisément un orage à Paris (*Jardins sous la pluie*). Cette dernière pièce est une *toccata*, un mouvement continu de doubles croches qui commence comme ceci (Exemple 3).

Vous aurez reconnu, à la main gauche, les mesures 2 et 3 de *Do, do, l'enfant do*, dans le ton de *mi* mineur. Il s'agit du motif principal de la pièce, qui va subir d'incessantes transformations. On le retrouve dans l'aigu en *fa dièse* majeur, en entier, mes. 27 (Exemple 4), puis dans la nuance *forte* en *fa dièse* mineur, mes. 31, en *do* mineur, mes. 43, à nouveau *pianissimo* en *ré* bémol majeur, mes. 50. Un grand *crescendo* amène la partie centrale de l'œuvre (mes. 75 à 99). Là, sur un bruissement de croches en triolets et un chromatisme descendant, vient se poser, dérythmée, hésitante, la mélodie de *Nous n'irons plus au bois*, en *do dièse* majeur (Exemple 5), à qui répond, mes. 83, dans le registre médium du piano, *l'enfant do*, en gamme par tons – échelle typiquement debussyste (Exemple 6).

Les triolets se muent en quintolets de croches, aboutissant à une cadence (mes. 116) et à un trille rapide sur lequel *Nous n'irons plus au bois* fait quelques



Exemple 7.

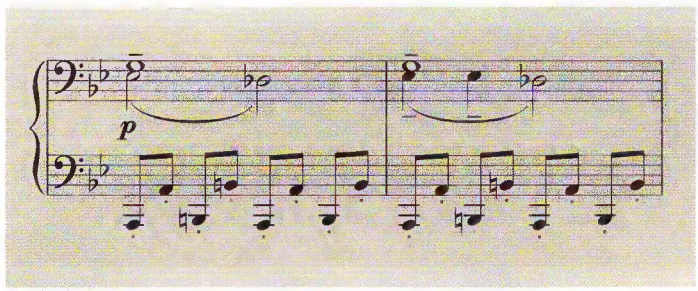


Exemple 8.

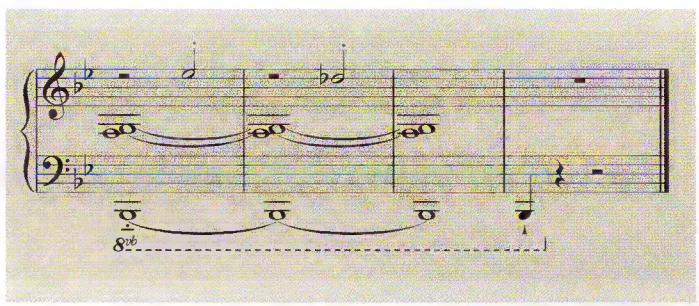
apparitions discrètes en *si* majeur (mes. 129 à 132) puis éclate sur un accord de *mi* majeur à sixte ajoutée, mes. 133 (Exemple 7), immédiatement mêlé à *Do, do, l'enfant do*, en accords parfaits (Exemple 8).
La conjonction des deux idées conduit rapidement à l'aboutissement final, un dernier éclair, *fortissimo*, qui se termine dans le suraigu. Par ce mouvement vif et brillant, Debussy offre un voyage de la grisaille vers la lumière et rend hommage à un genre musical ancien, puisque la *toccata* était très en vogue à l'époque baroque : il suffit de citer Jean-Sébastien Bach et son prédécesseur Dietrich Buxtehude.

Children's corner

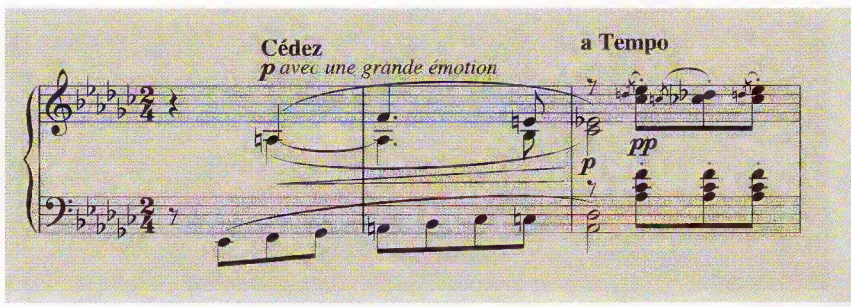
Les *Children's corner*, achevés en 1908 et dédiés à Chouchou, la fille de Debussy, se composent de six pièces pour piano. Ces courtes pages amènent Debussy du côté de la citation plutôt que la variation, et l'on retrouve notre berceuse dans la troisième pièce du recueil : *Jimbo's Lullaby* (la berceuse de Jimbo l'éléphant), mes. 39 et 43 (Exemple 9), ainsi qu'à la fin (Exemple 10).
La citation se fait très brève, noyée dans l'harmonie de gamme par tons ; ou seulement évoquée, comme dans un assoupissement, par deux blanches. Il s'agit ici simplement d'un clin d'œil au monde de l'enfance, de même que dans *Golliwogg's cake walk*, c'est au souvenir de Richard Wagner et de son célèbre *Prélude de Tristan et Iseult* qu'il adresse une petite note d'ironie (Exemple 11).



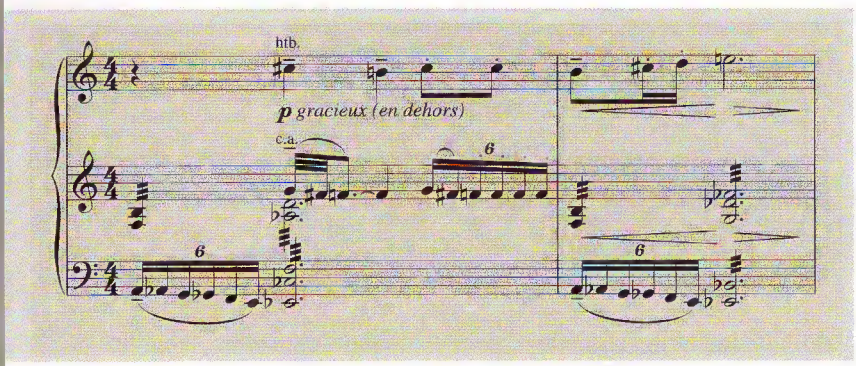
Exemple 9.



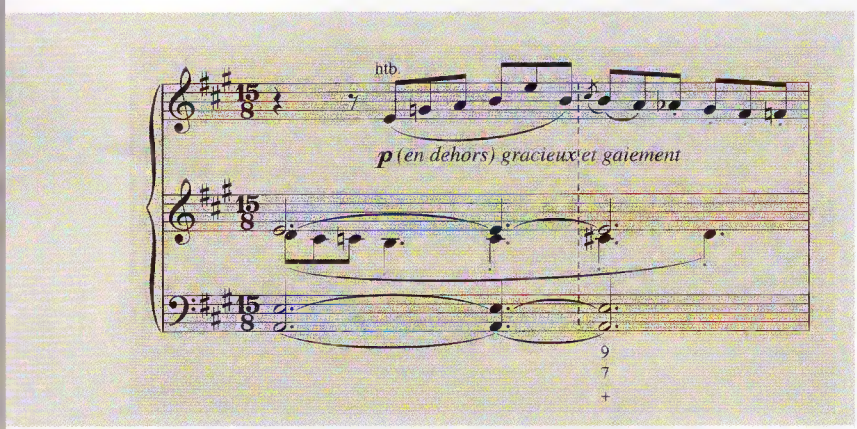
Exemple 10.



Exemple 11.



Exemple 12.



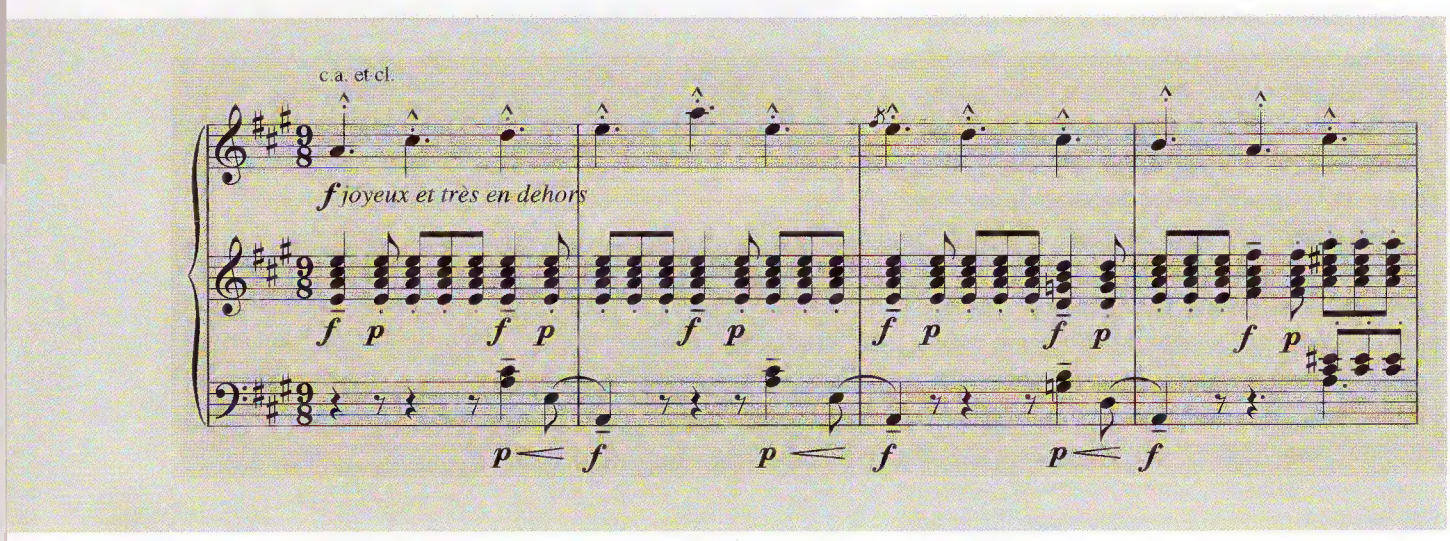
Exemple 13.

Rondes de printemps pour orchestre

Les *Images* pour orchestre (achevées en 1909) offrent de nombreux points communs avec les *Estampes* : au nombre de trois également, elles évoquent l'Écosse (*Gigues*, sur un véritable air écossais mais tellement transformé qu'il est presque méconnaissable), puis à nouveau l'Espagne (*Ibéria*) et la France (*Rondes de printemps*), où nous retrouvons nos deux airs (Exemple 12).

Et surtout *Nous n'irons plus au bois*, qui apparaît discrètement au chiffre 4, sur un accord de neuvième de dominante appogiaturé – cet accord de neuvième tant utilisé par Debussy (Exemple 13) – et qui, au bout d'un long cheminement, entrecoupé d'autres éléments, éclatera en *la* majeur, au chiffre 24 (Exemple 14).

Mais comme dans *Jardins sous la pluie*, notre air subira de nombreuses métamorphoses : en triolets de croches au hautbois, 4 mesures avant le chiffre 14 ; en canon au chiffre 15 ; en triolets de noires aux altos et au cor anglais, au chiffre 17 ; en hémiole 6 mesures avant le chiffre 23, etc., jusqu'aux bribes du chiffre 27, avant l'accord final. L'art de la transformation atteint son apogée. Il est surprenant de mettre en regard le sentiment de liberté formelle de *Rondes de printemps* avec la rigueur de son matériau thématique ! Debussy a exercé une influence sur toute la première moitié du XXe siècle, et de nombreux compositeurs ont exploité la musique populaire de leurs pays d'origine dans leurs œuvres avec parfois des coloris debussystes : Manuel de Falla *(Nuits dans les jardins d'Espagne, L'Amour sorcier, Le Tricorne)*, Igor Stravinski *(Petrouchka, Le Sacre du Printemps)*. Le compositeur hongrois Béla Bartók, grand admirateur de l'art de Claude Debussy, ira encore plus loin dans l'art de transcender le matériau populaire, jusqu'à se l'approprier dans les moindres contours mélodiques *(Concerto pour orchestre)*.



Exemple 14.

Bibliographie

Léo Ferré, un auteur, compositeur et interprète

Ouvrages de Léo Ferré

- Léo Ferré, *La Musique souvent me prend... comme l'amour*, Éditions La Mémoire et la Mer, 1999. Un ensemble d'émissions radiophoniques sur la musique classique que l'artiste a écrites et diffusées en 1953.
- Françoise Travelet, *Dis donc, Ferré...*, Éditions Hachette, 1976. Un ensemble d'entretiens avec l'artiste.
- Jean-Roger Caussimon, collection « Chansons d'aujourd'hui» n° 161, Éditions Seghers, 1967. Introduction de Léo Ferré. Cet ouvrage, aujourd'hui épuisé, a été reproduit dans les *Cahiers d'études* n° 10 (*cf.* infra).

Ouvrages sur Léo Ferré

- Robert Belleret, *Léo Ferré, Une vie d'artiste*, Actes Sud, Léméac Éditeur, 1996.
- Louis-Jean Calvet, *Léo Ferré*, Flammarion, 2003.
- Jacques Vassal, *Léo Ferré, L'Enfant millénaire*, Presses de la Cité, 2003.

Revues

- *Les Cahiers d'Études Léo Ferré*, publiés par les Éditions du Petit Véhicule (20 rue du Coudray, 44000 Nantes) sous la direction de Luc Vidal.

Étude musicologique

- Céline Chabot-Canet, *Léo Ferré : Une voix et un phrasé emblématiques*, L'Harmattan, 2008. Une approche originale et faisant éclater les cadres habituels de l'étude de la chanson.

Partitions

- L'œuvre complète de Léo Ferré est publiée par les Éditions musicales La Mémoire et la Mer et Les Nouvelles Éditions Méridian (© 1998). Elle comporte 8 tomes et comprend les paroles, la ligne mélodique, le chiffrage harmonique et le conducteur piano.

Discographie

- Il est intéressant de comparer les versions qui offrent parfois de grandes différences d'interprétation (et parfois de durée). On trouvera la discographie complète et détaillée pour l'ensemble de l'œuvre dans l'ouvrage de Céline Chabot-Canet ainsi que sur le site de la maison d'édition créée par Léo Ferré en 1992 et qui réédite les différents albums, ainsi que certains inédits : http://www.leo-ferre.com/oscommerce/catalog/
- Voir aussi le site de téléchargement : www.chansons-baccalaureat.fr/

Le bourdon

- Arom, Simha, *et al.*, « Typologie des techniques polyphoniques, 3. Bourdon », *in* J.-J. Nattiez (2007), vol. 5, pp. 1092-1094.
- Audard, Yves et Mercier, Dominique, « La machine orgue », *in À la découverte de l'orgue :* Litanies *de Jehan Alain*, Scérén-CNDP (Baccalauréat musique), Paris, 2007, pp. 22-29.
- Ausoni, Alberto, *La musique, repères iconographiques* (trad. de l'italien), Paris, Hazan (Guide des arts), 2006.
- *Bec*, Pierre, *La cornemuse : sens et histoire de ses désignations*, Toulouse, Isatis/Conservatoire occitan-CMDT Midi-Pyrénées, 1996.
- *Bromberger*, Christian, « Technologie et analyse sémantique des objets : pour une sémio-technologie », *L'Homme, revue française d'anthropologie*, XIX (1), Paris,1979, pp. 105-140.
- Catinchi, Philippe-Jean, *Polyphonies corses*, Paris, Cité de la Musique/Actes Sud (Musiques du monde), 1999.
- Charles-Dominique, Luc, *Musiques savantes, musiques populaires : les symboliques du sonore en France*, 1200-1750, CNRS-Éditions, Paris, 2006.
- Cler, J., *Musiques de Turquie*, Paris : Cité de la Musique/Actes Sud (Musiques du monde), 2000.
- Coirault, Patrice, *Répertoire des chansons françaises de tradition orale* (révision par G. Delarue, Y. Fédoroff et S. Wallon), vol.1. La poésie et l'amour, Bibliothèque nationale de France, Paris, 1996.
- Collectif (Montbel, E. et Blanchard, J., *dir.*), *Cornemuses, souffles infinis, souffles continus*, Geste Éditions (Modal), Saint-Jouin-de-Milly, 1992.
- Collectif (Gay, A., Mâche, F.-B., et Poché, C., *dir.*), *La voix maintenant et ailleurs*, Catalogue d'exposition BPI, Paris, 1985).
- Collectif, « Musique et bruit », *Filigrane (musique, esthétique, sciences, société)*, 7, Sampzon, Delatour, 2008.
- Collectif, *La Vocalité dans les pays d'Europe méridionale et dans le bassin méditerranéen*, Actes du colloque de La Napoule (06), mars 2000, textes réunis par L. Charles-Dominique et J. Cler, Saint-Jouin-de-Milly : Geste Éditions (Modal), 2002.
- Collectif, « Musique et anthropologie », *L'Homme, revue française d'anthropologie*, 171-172, EHESS, Paris, 2004.
- Collectif (Revel, Nicole et Rey-Hulman, Diana, *dir.*), *Pour une anthropologie des voix*, Paris : L'Harmattan (Connaissance des hommes) et INALCO, 2005.
- Defrance, Yves, *L'Archipel des musiques bretonnes*, Cité de la Musique/Actes Sud (Musiques du monde), Paris, 2000.
- Delarue, Paul et Millien, Achille, *Recueil de chants populaires du Nivernais*, 6e série, Fortin, Section nivernaise de la Ligue de l'enseignement, Paris et Nevers 1947 (1985).
- Delaunay, Jean-Marc, *Cahier de chansons du Pays de Tulle : Léon Peyrat*, Centre régional des musiques traditionnelles en Limousin (CRMT), Seilhac, 2003.

- Dournon, Geneviève, « Instruments de musique du monde : environnement et systématiques », *in* J.-J. Nattiez (2007), vol. 5, pp. 833-868.
- Düring, Jean, *Musiques d'Asie centrale*, Cité de la Musique/Actes Sud (Musiques du monde), Paris, 1998.
- Honegger, Marc (*dir.*), *Science de la musique (Techniques, formes, instruments)*, Paris,Bordas.
- Jousse, Marcel, *L'Anthropologie du geste*, Gallimard (Voies ouvertes), Paris, 1974, pp. 139-200.
- Le Vot, G., *Vocabulaire de la musique médiévale*, Minerve, Paris,1993.
- Loctin, Pauline, *Analyse musématique d'un hit : Ruth Brown « Mama he treats your daughter mean » (Atlantic records, 1953)*, Université François-Rabelais, Mémoire de Master 2 (*dir.* V. Cotro et Ph. Tagg), 2007.
- Macchiarella, Ignazio, « Le faux-bourdon entre oralité et écriture », *in* J.-J. Nattiez (2007), pp. 528-549.
- Macchiarella, Ignazio, *Voix d'Italie*, Cité de la Musique/Actes Sud (Musiques du monde), Paris, 1999.
- Marcel-Dubois, Claudie, *L'Instrument de musique populaire : usages et symboles*, Catalogue d'exposition (Paris : Musée national des Arts et traditions populaires), Réunion des Musées nationaux, Paris,1980.
- Montbel, Éric, « Cornemuses, miroirs, mémoire : les souvenirs du sens », *in* F. Getreau et E. Montbel (éd.), *Souffler c'est jouer, chabretaires et cornemuses à miroir en Limousin*, Catalogue d'exposition FAMDT (Modal, études), Musée des ATP et Saint-Yrieix-la-Perche, Paris, 1999, pp. 47-61 (nombreuses références sur les cornemuses de toutes catégories).
- Montbel, Éric, *Les Cornemuses du Limousin, essai sur un corpus d'instruments de musique*, Mémoire de l'EHESS, Paris, 1989.
- Nattiez, Jean-Jacques (*dir.*), *Musiques : une encyclopédie pour le xxie siècle* (trad. de l'italien), cinq volumes, Actes Sud/Cité de la Musique, Paris, 2007.
- Russolo, Luigi, *L'Art des bruits, Manifeste futuriste 1913*, Allia, Paris, 2003.
- Tagg, Ph., « Significations musicales dans les musiques classiques et populaires : l'expression musicale de l'angoisse », *in* Nattiez, J.-J., 2007, vol. 5, pp. 743-772.
- Tranchefort, François-René, *Les Instruments de musique dans le monde*, Seuil (Points, Inédit-Musique), Paris, 1980.
- Williams, Patrick, *Les Tziganes de Hongrie et leurs musiques*, Cité de la Musique/Actes Sud (Musiques du monde), Paris, 1999.

La Pluie tombe sur nous

- Pierre Saintyves, *Le Chant de labour dans son origine magique*, Revue de folklore français, IV, 1933, 1, pp. 16-33.
- Jean-François Boukobza, *Bartok et le folklore imaginaire*, édité par La Cité de La Musique, Paris, 2005.

Le timbre

- P. Barbier, F. Vernillat, *Histoire de France par les chansons*, Paris, Max Fourny, 1982.
- P.-J. de Béranger, *Œuvres complètes*, Paris, Garnier, 1875-1876.
- P. Brochon, *Béranger et son temps*, Paris, Éditions sociales, 1979.
- J. Cheyronnaud, *Des airs et des coupes. La Clé du Caveau, bréviaire des chansonniers*, Belaye, René Viénet, 2007.
- P. Coirault, *Notre chanson folklorique*, Paris, Picard, 1942.
- M.-C. Canova, *La Comédie*, Paris, Hachette, 1993.
- H. Davenson, *Introduction à la chanson française*, Neuchâtel, La Baconnière, 1943.
- M. Delon, P. Levayer, *Chansonnier révolutionnaire*, Paris, Gallimard, 1989.
- C. Duneton, *Histoire de la chanson française*, Paris, Seuil, 1998 (2 tomes).
- J.-C. Klein, *Florilège de la chanson française*, Paris, Bordas, 1990.
- J. Touchard, *La Gloire de Béranger*, Paris, Colin, 1968 (2 volumes).
- B. Vian, *En avant la zizique… et par ici les gros sous*, Paris, La Jeune Parque, 1966.

Sitographie, discographie

Les sites ci-dessous vous permettront de trouver les références discographiques majeures des œuvres au programme :

- Un dossier en ligne complète cet ouvrage à l'aide de prolongements audiovisuels inédits (biographies, interviews, analyses musicales, éclairages divers) sur le site du CNDP : **www.cndp.fr/pedagogie / « Baccalauréat musique »**
- Site de la compagnie Beline (Évelyne Girardon) : **http://www.ciebeline.com/chanson-trad/le-bourdon-luniversel**
- Site du Hall de la Chanson : **www.lehall.com**
- Le site de téléchargement légal des chansons inscrites au programme musique du baccalauréat 2009 : **www.chansons-baccalaureat.fr/**

PEFC

Imprimé par Jouve
11, boulevard de Sébastopol 75001 Paris
Dépôt légal : mars 2009

Quelles caractéristiques ont en commun *Avec le temps* de Léo Ferré, la vieille chanson traditionnelle française *La Pluie tombe sur nous* ou l'album de la jeune chanteuse Camille *Le Fil* ?

Le dossier « Sept chansons », en un riche corpus d'articles, suggère des pistes de réponse et fait le point sur l'objet musical qu'est la chanson à partir des trois thèmes au programme de l'option facultative de musique au baccalauréat.

Un compositeur-auteur-interprète, Léo Ferré : étude de *Avec le temps*, *Green* (sur un poème de Paul Verlaine) et *Requiem*.

Une technique entre tradition et modernité, le bourdon : étude de *La Pluie tombe sur nous*, chanson traditionnelle française dans l'interprétation d'Évelyne Girardon et de *Quand je marche* de Camille.

Un procédé au service de la transmission orale, le timbre : étude de deux chansons sur le timbre *Daignez m'épargner le reste* : *La Liberté des nègres* du « citoyen » Piis, dans l'interprétation de Marc Ogeret, et *Les Cinq Étages* de Pierre Jean de Béranger, dans l'interprétation de Germaine Montéro.

LA CLÉ DU CAVEAU

Troisième Édition

PAR P. C.

Certaines contributions plus théoriques parcourent l'histoire du genre en donnant la profondeur requise à l'écoute critique des chansons de référence ; d'autres s'attachent davantage aux hommes et aux femmes artistes et à l'analyse musicale ou littéraire des chansons. Toutes engagent à l'écoute de très nombreuses autres chansons.

Ce document a été réalisé avec l'appui indispensable du Hall de la Chanson, Centre national du patrimoine de la chanson, des variétés et des musiques actuelles. L'engagement de son équipe a permis de mobiliser des auteurs de référence qui, au fil des articles – et des écoutes qui les éclairent – apportent une connaissance et une approche nouvelles de cette alchimie particulière que l'on appelle, depuis des siècles, chanson.

Les auteurs

Ouvrage réalisé sous la direction éditoriale de Serge Hureau, directeur du Hall de la Chanson.

- *Gérard Authelain, docteur en musicologie et président de la Plate-forme interrégionale pour le développement culturel.*
- *Jacques Cheyronnaud, directeur de recherche au CNRS, école des hautes études en Sciences sociales, centre de la Vieille Charité (Marseille).*
- *Olivier Hussenet, comédien, chanteur, formateur.*
- *Michel de Lannoy, ethnomusicologue, université François-Rabelais, Tours.*
- *Cyrille Lehn, compositeur, pianiste, professeur d'harmonie au Conservatoire national supérieur de musique de Paris.*

Un dossier en ligne, conçu sous la direction du Hall de la Chanson, complète cet ouvrage à l'aide de prolongements audiovisuels inédits (biographies, interviews, analyses musicales, éclairages divers) sur le site du CNDP : **www.cndp.fr/pedagogie/ « Baccalauréat musique »**.

Il est possible de télécharger légalement les chansons inscrites au programme et leurs interprétations diverses à l'adresse : **www.chansons-baccalaureat.fr/**

Réf. : 755A3326

9 782240 029560

12,90 €

ministère éducation nationale

Direction générale de l'enseignement scolaire